

L'architettura tradotta

Strategie e procedimenti traduttivi per la comprensione
dei meccanismi compositivi nel progetto di architettura

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
DiARC, Dipartimento di Architettura
Dottorato in Architettura XXXI ciclo - *Il progetto di architettura per la città,
il paesaggio e l'ambiente*
Coordinatore Prof. Arch. Michelangelo Russo

Relatore Prof. Arch. Ferruccio Izzo
Candidata Vanna Cestarello



DiARC

L'architettura tradotta

Strategie e procedimenti traduttivi per la comprensione
dei meccanismi compositivi nel progetto di architettura

Indice

7	Introduzione
14	Prologo
15	<i>Prima parte . Architettura e/è traduzione: uno scenario</i>
16	Autonomia disciplinare e contaminazione
20	Autorialità e traducibilità
28	Prima del progetto. Interpretare, poi tradurre
34	Come una traduzione. Lo sguardo traduttore dell'architetto
51	La ricerca di una lingua universale, tre pretesti
52	Bruno Taut, l'architetto in esilio
58	Dimitri Pikionis, l'architetto <i>émigré</i>
63	Christian Norberg-Schulz, l'architetto poliglotta
67	<i>Seconda parte . La traduzione architettonica: una forma di appropriazione del già fatto</i>
68	Prove di imitazione e legami di influenza
88	Riferimento o referenza, gli orientamenti
92	Lavorare con i riferimenti, le operazioni
100	Dal controllato bricolage all' <i>Eliot effect</i>
108	Dalla citazione al rinvio intertestuale
125	<i>Terza parte . Il processo traduttivo per la composizione architettonica</i>
126	Scandagliare, esplicitare il processo compositivo
133	Dalla <i>close reading</i> alla <i>lettura attiva</i> dei precedenti
143	Strumenti, meccanismi e operazioni formali della traduzione architettonica
147	Architetture tradotte, due famiglie di procedimenti
149	Citazioni, appropriazioni e frammenti nel progetto
151	Prestito
157	Calco
163	Traduzione letterale
168	Possibili algoritmi di trasformazione attraverso il progetto
170	Trasposizione
176	Modulazione
182	Equivalenza
187	Adattamento
194	Conclusioni
197	Bibliografia

Introduzione

«All'inizio ogni pensiero è in brutta copia – Nessun inizio delle nostre azioni sa come andrà a finire. Agli esordi cerchiamo di stabilirne la finalità, ma questa è piuttosto una intenzionalità che non corrisponde mai fedelmente alla conclusione»¹

Navigare nell'atlante

Assorbita nella contemporaneità l'evidenza del «declino dello statuto tecnico e finalistico che ha progressivamente investito il concetto di opera d'arte e, più in generale, di opera del pensiero»², si può affermare che, sempre più e a tutti i livelli, ogni impegno intellettuale prosegue un organismo già esistente di conoscenze predisposto per il suo riutilizzo nel tempo. Questa considerazione è vera anche in architettura, perché essa «fin dall'inizio, possiede la condizione tipica dell'arte dei tempi moderni che è l'*autoriflessione*: la caratteristica di riferirsi, al di sopra di tutto, a se stessa e ai suoi omologhi, a tutte e a una singola architettura»³. Nell'indagare questa vocazione all'autoriflessione, ci si accorge di come l'architettura rappresenti infatti la disciplina più condizionata da una produzione spesso incontrollata di derivate e riferimenti che si inserisce spontaneamente in quel *mutamento ininterrotto* di cui ci parla Walter Gropius, dove ogni nuovo progetto accresce un archivio in divenire che può dirsi praticamente infinito.

Le forme di appropriazione del *già fatto* sono veloci, talora virali e spesso senza regolamentazione. Nell'universo del progetto – nella ciclicità del suo processo – si assiste continuamente a pratiche di appropriazione di materiali già a disposizione, architetture costruite o disegnate; questa abbondanza «moltiplica l'infanzia del segno»⁴ e, anche se come suggerisce Ludovico Quaroni «il problema si presenta relativamente semplice quando il “magazzino” è pieno, e quando vi si trovano idee adatte alla trasposizione, a una trasposizione che non sia troppo brutale e superficiale»⁵, queste modalità di trascrizione possono essere infinite. Così, lo spettro degli approcci mimetici al progetto diventa ampissimo: dalla vaga allusione alla citazione, le distanze tra tempi e luoghi differenti si accorciano fino alla tendenza sempre più diffusa di un vero e proprio annullamento dei confini tra il riferimento e la fonte, la rielaborazione e l'autore autentico.

Questi espedienti, che sono tuttavia necessari ed effettivi alla determinazione delle figure del progetto, e insiti ai procedimenti della composizione architettonica, sono fatti di «andirivieni, scarti temporali, scambi di responsabilità tra autore ed eredità culturali, accelerazioni di senso e digressioni analogiche»⁶; nell'analizzare questi procedimenti, se è vero che «mostrare le ragioni dell'architettura, tanto quelle genetiche quanto quelle finalistiche, è connesso col fatto di informare dei mezzi necessari alla sua costituzione come fenomeno, in

1 Bruno Pedretti, *La forma dell'incompiuto: quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, UTET, Torino 2007, p. 5.

2 Pedretti, *La forma dell'incompiuto*, cit., Avvertenza.

3 Ignasi de Solà-Morales, *L'intervento architettonico: i limiti dell'imitazione* in Giorgio Grassi, *Architettura lingua morta*, Electa, Milano 1988, p. 16.

4 Pedretti, *La forma dell'incompiuto*, cit., Avvertenza.

5 Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Gangemi editore, Roma 1977, p. 61.

6 Pedretti, *La forma dell'incompiuto*, cit., Avvertenza.

modo che esso si attui radicato nella realtà»⁷, ne deriva la necessità di indagarli con uno sguardo critico, alla ricerca di quei meccanismi di “ripetizione differente” insiti al progetto nel suo processo.

La messa a fuoco del problema

La ricerca, esaminando l'ampio spettro dei significati e degli effetti dei processi di contaminazione nel progetto, intende esplorare quel fragile confine tra citazione, appropriazione, e addirittura plagio, sollecitando una riflessione profonda sui meccanismi di produzione e riproduzione in architettura. Tutte queste operazioni – dalla citazione diretta o indiretta ad autentiche operazioni di prelievo e riporto – comportano un processo di trasmissione e conseguentemente una trasformazione di forme tra tempi e luoghi differenti. Questo processo in architettura che investe ciò che si trasforma in questa distanza – dove inevitabilmente «things can be bent, broken or lost in the way»⁸ – nella prassi del progetto è del tutto assimilabile alla pratica del tradurre in letteratura; l'oggetto da tradurre in architettura non è un testo – «it is not a language consisting of sounds, words or texts, it has a material vocabulary (modules), a constructive grammar (elements) and a structural syntax (structures)»⁹, non ha dunque la struttura di un testo, ma sappiamo che è *come* un testo e «la ricerca di un artefatto che lo interpreti pienamente è del tutto assimilabile a un processo di traduzione»¹⁰.

Architettura e traduzione collimano e si contaminano per molti aspetti. La ricerca intende esplorare il legame tra architettura e traduzione, tra il progetto di architettura e la pratica del tradurre. In architettura si incrociano molte discipline, ciascuna con il proprio peso e la propria influenza, e lo stesso accade nella traduzione, e sebbene così affini, raramente – se non attraverso modi prettamente figurati – questi due campi di studi vengono posti in relazione. Scandagliando le somiglianze riscontrabili *nel fare* tra il progetto di architettura e la pratica del tradurre, si intende attraverso questa prima esplorazione – che non ha nessuna pretesa di essere esaustiva quanto piuttosto di essere una riserva di domande e una messa a punto delle riflessioni che ad oggi si rintracciano su questo tema – mettere in risalto una relazione tra le due discipline stringente ma ancora poco ricercata. L'intento generale è indagare quei punti di contatto interdisciplinare che possano andare oltre l'uso della metafora linguistica della disciplina della traduzione per il progetto di architettura al fine di rileggere criticamente (quella «lettura attiva»¹¹ che ci suggerisce Italo Calvino, che è già *traduzione*) esperienze di architetture progettate e realizzate attraverso la lente dei procedimenti traduttivi consolidati nella pratica del tradurre. Lo studio intende infatti individuare e desumere dai procedimenti della traduzione quegli strumenti tecnico-interpretativi per ampliare lo spettro dei possibili approcci alla lettura dei riferimenti al progetto di architettura nella ciclicità del suo processo.

7 Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida editori, Napoli 198, p. 24.

8 Robin Evans, *Translations from drawings to buildings and Other Essays*, Architectural Association, Londra 1997, p. 154.

9 Andrea Deplazes, *Constructing Architecture. Materials Processes Structures. A Handbook*, Birkhäuser Verlag, Basilea 2008, p. 10.

10 Giovanni Baule, Elena Caratti (a cura di), *Design è Traduzione: Il paradigma traduttivo per la cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2016, p. 72.

11 Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982) in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, pp. 1825-1831.

La costruzione dell'ipotesi

L'intuizione che si vuole affondare, l'ipotesi di ricerca, riguarda l'assimilazione del procedimento compositivo a quello traduttivo. Una volta indagati i nessi tra le due discipline nella costruzione di uno stato dell'arte il più comprensivo possibile vista la tradizionale separatezza tra i due campi di ricerca, l'ultima parte della ricerca si rivolge allo studio nel dettaglio dei meccanismi e dei procedimenti della prassi traduttiva per rileggere i risultati della traduzione architettonica a partire dal Movimento moderno, quando si è diffusa l'idea che una lingua franca per l'architettura potesse efficacemente incarnare lo spirito del tempo universalmente. L'approfondimento di questo lessico, che contiene in sé concetti duttili e in parte già esplorati nel discorso architettonico (come nel caso della *trasposizione* di Quaroni), ma non sistematizzati, tenta l'elaborazione di una tassonomia che consenta di ampliare i ragionamenti intorno alla "macchina" del progetto poiché «[...] non appare casuale il fatto che le architetture più interessanti degli ultimi trent'anni mostrino un'attenzione senza precedenti verso la "cucina" del progetto e le sue ricette. Ciò che un tempo era gelosamente nascosto oggi è reso esplicito: in altre parole, i processi di ideazione e negoziazione con il reale hanno raggiunto un'importanza paragonabile a quella dei loro esiti formali e della stessa concretizzazione fisica»¹². Con il Movimento Moderno, si è assistito ad una rapida definizione di un idioma formale, una lingua universale alla conquista della totalità del globo; nel suo ventre sono state realizzate modelli, icone, eccezioni, anomalie. Edifici non per questo conclusi e irripetibili, ma *opere mondo*: enciclopediche, polifoniche, aperte, coltissime, stratificate, didascaliche, interminabili¹³. Alcune di esse hanno custodito e custodiscono la «versione interlineare del testo [...] l'ideale di ogni traduzione»¹⁴, quella condizione di traducibilità che garantisce la trasmissione dell'originale nel tempo; questa proprietà che è tipica di alcuni testi (dei testi sacri principalmente), espressa da alcuni edifici, permette di scorgere quei nuclei traduttivi che sono suscettibili di trasformazioni, trasposizioni e trasferimenti.

L'opera di architettura è un oggetto migrante; sebbene apparentemente risulti difficile poterla isolare ai fini della sua diretta trasferibilità, alcuni modelli travalicano i propri confini per la presenza di un flusso culturale che facilita e veicola la trasmissione e trasformazione di forma; questo processo – quando è traduzione – evidentemente differisce da altri meccanismi di assimilazione, adattamento, integrazione, appropriazione, che invece si riferiscono a quelle particolari condizioni in cui un oggetto (straniero) è riformato unicamente secondo determinate regole dettate dalle condizioni locali; la ricerca intende esplorare cosa avviene in questi processi di *criss-cross contamination*, nel trasporto di modelli e paradigmi a valle una comunicazione interculturale.

L'articolazione della tesi

La tesi si struttura attraverso tre parti correlate, che aprono mondi sempre più specifici. Questo non suggerisce però un'unica lettura "a cascata" in quanto auspicabilmente «la coerenza del disegno è verificabile percorrendo il tappeto

¹² Giovanni Corbellini, *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016, p. 45.

¹³ Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003.

¹⁴ Cfr. Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923); tr. it. *Il compito del traduttore* in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 37-50.

con l'occhio in varie direzioni»¹⁵: occhi che non ha mai lasciato soli gli altri sensi, ciascuno con le proprie antenne sensibili per recepire tutti i possibili riferimenti, e le mani, che hanno sempre seguito il passo, talora frenetico, talora silente e in guardia, della scrittura, ma anche delle esperienze didattiche e di progetto che hanno comunque costituito una contropartita irrinunciabile nei tre anni della ricerca di dottorato.

Nella prima parte il binomio architettura/traduzione è stato indagato attraverso le teorie e gli effetti che l'ibridazione di discipline diverse ha avuto per l'architettura; più che magazzini o archivi per la determinazione degli elementi compositivi del progetto, la contiguità tra discipline diverse può offrire metodi e strumenti per supportare il processo compositivo. Clement Greenberg, Rosalind Krauss, Colin Rowe, e più recentemente Anthony Vidler hanno inaugurato l'orizzonte di queste riflessioni, sempre più inclusivo, Vittorio Gregotti e Giorgio Grassi ne hanno impersonificato il contrappunto per la disciplina dell'architettura. Tuttavia, vedremo, il caso specifico della pratica traduttiva, focus della tesi, nella convergenza di più aspetti che saranno descritti, può consentire di andare oltre un uso figurato di questa e di altre discipline legate all'universo letterario per la spiegazione dei contenuti del progetto, al fine di riconoscere un fecondo *modus operandi* comune.

Le opere di architettura come prodotto di massa, come materializzazione di pochi modelli suscettibili di infinite repliche, hanno messo in discussione i significati dell'atto creativo e il ruolo dell'autore. Questa perdita di interesse nei confronti dell'autore come creatore allarga invece il ventaglio delle "tecniche del trovare" nel senso di "invenzione". Oltre ai testi generali più noti – da Benjamin a Barthes, passando per Foucault – nel dibattito critico su queste parole chiave, Renato De Fusco e Beatriz Colomina saranno problematizzati da Carlos Martí Aris, riconoscendo sullo sfondo la tesi di Rykwert che incoraggia il rinnovamento dell'analogia linguistica per la disciplina come condizione sempre viva. Ragionare sul "come" – *come un linguaggio, come un testo* – diventa la maniera per attraversare le strutture metodologiche che illuminano la comprensione dei processi compositivi tutti interni alla disciplina.

La traduzione è individuata per il suo portato trasformativo dell'oggetto di studio – il testo originale – e per la continua riflessione sui suoi processi interni e sugli effetti su una data cultura; allo stesso modo per l'architettura consentirà di spiegare le modificazioni che si innescano nel trasferimento delle opere di architettura, prima poste come riferimento all'interno del procedimento compositivo, poi – trasformate – in una nuova destinazione.

I tre pretesti, nei brani specifici delle storie di Bruno Taut, Dimitri Pikionis e Christian Norberg-Schulz, si danno come dei veri e propri inneschi dei filoni principali della ricerca intorno a parole come contesto, riferimento e linguaggio per l'architettura. Il clima come obiettivo metafisico (Taut), la tradizione come principio di identità (Pikionis), il raduno come *transfert* materiale e simbolico (Norberg-Schulz), sono tasselli che, sperimentando la pratica della traduzione, auspicano senza raggiungerla l'esistenza di una lingua universale, non un esperanto in comune tra le culture, ma un'armonia tra le molte visioni di uno stesso mondo.

Nella seconda parte si è approfondito il tema dell'opera originale e della sua versione tradotta come intertesto, con tutte le conseguenze che l'*angoscia* e l'*estasi*

¹⁵ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986, p. 168.

di influenza (Harold Bloom *versus* Jonathan Lethem) comportano operativamente nel progetto di architettura, a partire dall'efficace definizione di Michael Baxandall per la storia dell'arte. Qualsiasi esercizio, pratica di imitazione mette in discussione il concetto di tradizione, che, capofila del ben noto legame *tradizione-traduzione-tradimento*, sarà discusso attraverso Thomas Stern Eliot ma filtrato per l'architettura dai diversi punti di vista di Ernesto Nathan Rogers e Robert Venturi, con l'intento di stabilire divergenze e punti di contatto. Si evidenzierà poi che le forme di appropriazione sono varie e che vanno dalla citazione all'allusione (il rinvio intertestuale) passando per le pratiche di *bricolage*, degli *objets trouvés* e dell'*Eliot effect* di André Malraux. Si mettono in campo tutta una serie di possibilità per i primi passi del progetto che in alcuni casi sceglie con consapevolezza e sguardo critico «all'interno di una gamma di possibilità formali e storiche»¹⁶ e in altri si abbandona a quelle associazioni intuitive con altre cose che comunque si conservavano in una memoria formale remota. Consolidandosi così l'idea che esiste un "testo a fronte" per il progetto di architettura, si rende necessario chiarire se, all'interno del processo compositivo, l'originale è riferimento o referenza per il progetto successivo, e così interpretare i numerosi esempi che specificano ciascuna forma di appropriazione.

Se nella seconda parte si tenta una rassegna di tutte quelle operazioni che tendono alla traduzione ma non ne sono per questo coincidenti, nella terza ed ultima parte si sperimenterà un approfondimento delle modalità di lettura che conducono al riconoscimento di paradigmi traduttivi interni al progetto. Progetto tradotto e progetto "a fronte" andranno decodificati nelle loro qualità intrinseche, così si cercherà di capire se la "close reading" può ancora essere una modalità utile alla scelta dei procedimenti traduttivi per ciascun esempio o se essa andrà ampliata di quelle informazioni date dall'intertesto del progetto, dal suo luogo "critico" e quindi culturale. Peter Eisenman, John Hejduck e Aldo Rossi consentiranno una lettura a ritroso di Colin Rowe, e, nonostante le intrinseche differenze, attraverso la sua eredità porteranno avanti l'idea del primato del processo rispetto in alcuni casi al risultato. La nuova attenzione al progetto come luogo complesso di automatismi, passaggi logici e analogie, consentirà più agevolmente di introdurre le strategie e i procedimenti mutuati dalla disciplina della traduzione negli studi dei linguisti francesi Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet per riguardarli come dei veri e propri meccanismi compositivi. Essi consentiranno per l'architettura di passare dal riferimento al progetto attraverso crescenti gradi di trasformazione dell'originale, come accade per le unità traduttive di un testo volte nella lingua di arrivo. *Prestito, calco e traduzione letterale* organizzeranno quella famiglia di architetture tradotte che parlano di citazioni, appropriazioni e frammenti nel progetto; *trasposizione, modulazione, equivalenza e adattamento* saranno spiegati attraverso quegli esempi che hanno indagato le possibilità di trasformazione del riferimento attraverso una sequenza di scelte logiche. A ciascun procedimento è stata riconosciuta una architettura tradotta, di cui sarà verificata la rispondenza attraverso una specifica rappresentazione (pianta, sezione o prospetto) che, supportata dalle immagini e dai riconoscimenti intertestuali, ne esprime il legame con il suo originale.

Queste tre parti non corrispondono letteralmente alla sequenza della fasi della ricerca, che si è svolta incorporando il maggior numero di suggestioni possibili –

16 Adam Caruso, *The Feeling of Things*, Ediciones Polígrafa. Barcellona 2008; tr. it. *In sintonia con le cose. La base materiale della forma nell'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2016, p. 26.

anche sacrificando alcuni momenti che richiedevano maggior rigore – costruendo un personale *wunderkammer* con materiali inevitabilmente eterogenei, ma rimontati secondo la logica dell'ipotesi, a cui è stato dato un corpo teorico progressivo nei tre anni di dottorato.

Il progetto e l'organizzazione del PhD seminar presso il DiARC nel luglio 2018 dal titolo “Prima interpretare, poi tradurre. Strutture metodologiche per la comprensione dei processi compositivi nella ricerca sul progetto di architettura”, con i professori invitati Orazio Carpenzano (DIAP, Sapienza Università di Roma), Valter Scelsi (DAD, Università degli Studi di Genova) e Siri Nergaard (Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, Università di Firenze), ha poi permesso di consolidare le fonti e i punti di vista sulla ricerca nella sua fase di sintesi, durante il quale si è discusso della sequenza (o *coincidenza*, secondo Nergaard) interpretazione – traduzione, e delle ricadute strumentali di questo approccio nel progetto di architettura. Le sequenze di riferimenti e progetti emersi all'interno del seminario, paragonati agli originali con le loro traduzioni sono stati indagati nella loro valenza formale o iconologica provando a capire – alla luce di punti di vista differenti – se ha ancora un senso nella contemporaneità fare questa distinzione.

I sensi e gli espedienti

Scegliendo opportunamente alcune *opere mondo* e le loro traduzioni si tenterà di approfondire il percorso traduttivo nel processo progettuale, provando a capire quali sono gli elementi irriducibili del linguaggio del testo di partenza – originale – che lo rendono riconoscibile nonostante il cambiamento di contesto, funzione, cliente e clima e quali gli elementi *resistenti* del linguaggio del testo di arrivo che consentono all'opera di essere assorbita e continuare una cultura.

Tutti i riferimenti ripercorsi sono richiamati in maniera tendenziosa e si danno come fili di quel tappeto che è la ricerca che tenta di intrecciare due discipline diverse – legate tra loro dallo scambio di metodi e di termini-chiave – per costruire una trama densa ed auspicabilmente omogenea, dove gli edifici, gli artefatti, sono a volte l'ago e altre volte la spola.

Non si evidenzia probabilmente, ma non era un vincolo presupposto, un orientamento temporale ben preciso a partire dai risultati del Movimento moderno; si è scelto, in alcuni casi di partire direttamente dalle idee, dai modelli e dai progetti, nel vivo cioè della loro espressione e potenziale declinazione all'interno dei ragionamenti. Progetti quasi mai chiusi e definitivi, ma essi stessi intertestuali e quindi “traducibili” perché consentono intrinsecamente di passare ad altri “testi”: attraverso questi progetti/espedienti si innesca la ricerca di un senso ulteriore e si dà il via a quella tipica catena di interpretazioni che precede le invenzioni a venire, in successivi testi ed opere.

Una lista, continuamente aggiornata di coppie e associazioni, che saranno analizzati singolarmente nei loro intertesti e comparativamente attraverso i procedimenti traduttivi consolidati nella pratica del tradurre, dal *calco* alla *trasposizione*, dall'*equivalenza* al *prestito*. Nell'analisi di coppie o sequenze chiave nella terza parte della tesi (Le Corbusier/OMA, Mies van der Rohe/Philip Johnson, Le Corbusier/James Stirling, Adolf Loos/Aldo Rossi, Ludwig Mies van der Rohe/OMA, Frank Lloyd Wright/Alvaro Siza, Le Corbusier/ Robert Venturi & Denise Scott Brown), si osserverà come ogni specifico procedimento porta con sé una quota trasformativa: il riferimento originale così in alcuni esiti mantiene una

certa autonomia e riconoscibilità, in altri viene completamente rielaborato, al punto da dissolversi tra le righe di un nuovo testo. La scelta è ricaduta su quei progetti ed architetture che, lavorando sulla manipolazione di esiti già evidentemente formalizzati, riflettono sulla successione articolata di azioni e scelte che conducono ad una forma derivata e quindi comunicano, più di altri – perché sostenuti da una dimensione di “auto critica” – il proprio processo compositivo e di negoziazione con la realtà.

Attraverso queste specifiche chiavi di lettura su “cose già dette”, dove si connettono le trasformazioni traduttive alle procedure compositive di progetto, si intendono introdurre o rinsaldare quelle corrispondenze tra opere, progetti e realtà non necessariamente lineari: interpretazioni che possono stabilire nuove condizioni di lettura e sperimentazione nella convinzione che l'architettura sia sempre percepita e trasmessa come un *facto culturale*.

Mire ed obiettivi

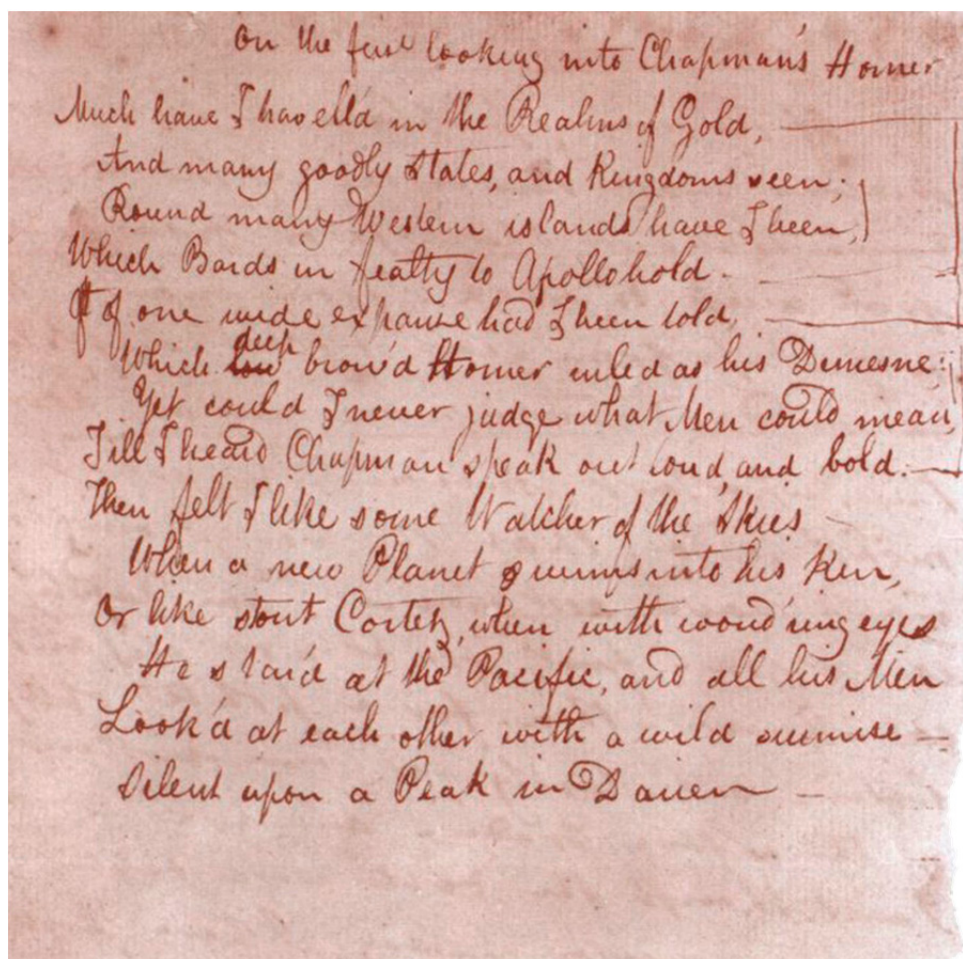
Il prestito e la rielaborazione dei procedimenti traduttivi come categorie interpretative ha cercato di cogliere e di indirizzare un nuovo sguardo su opere di architettura evidentemente note, ma anche su altre dimenticate, e non per questo poco sperimentali. Traslando i meccanismi traduttivi all'analisi delle opere di architettura si è inteso attraversare l'archivio degli originali delle opere di architettura ripercorrendone le traduzioni, nella certezza che le dinamiche di influenza hanno più potere all'inverso, in quel senso in cui Picasso con la sua ricerca riattualizzò Cézanne.

In un momento in cui la proliferazione di immagini e stimoli forniti dai media porta ad alterare le capacità sintetiche e critiche degli architetti, il tema di ricerca proposto intende riflettere sulle modalità di ricezione e trasmissione nella costruzione del progetto delle influenze che incidono attivamente sul vocabolario formale e sull'immaginazione concettuale degli architetti.

L'intuizione e l'esercizio di uno *sguardo traduttore*, la definizione di un paradigma traduttivo in architettura, come corollario dell'ipotesi di ricerca, potrebbe sollecitare l'esistenza di una sensibilità progettuale per la costruzione di un background metodologico di esperienze concrete di progetto di tipo *culture-specific* nella contemporaneità.

Prologo

In una sera di ottobre del 1816 il poeta romantico John Keats si imbatté per la prima volta nella traduzione seicentesca dei poemi omerici compiuta da George Chapman grazie a Leigh Hunt che gli mostrò una sua rara edizione del 1616. Quella sera l'attenzione del poeta cadde sui versi che, nel V libro, descrivono il naufragio di Ulisse. Tornato a casa sua, passò la notte a comporre fino all'alba del giorno successivo, quando inviò all'amico una lettera¹. Questa conteneva soltanto un sonetto, che sarà poi pubblicato per la prima volta sull'"Examiner" di Leigh Hunt il 1 dicembre 1816, dal titolo "Guardando per la prima volta l'Omero di Chapman": «Molto ho viaggiato pei reami d'oro / e visto molti stati e regni buoni; / tra molte isole d'Occidente ho errato / che i poeti possiedono in feudo da Apollo. / Spesso d'una landa immensa m'era stato detto / che Omero dalla fronte fonda ha in suo dominio, / ma mai respirai il suo puro sereno / sinché non udii Chapman parlare alto e audace. / Allora mi sentii come chi osservi il cielo / quando un nuovo pianeta nuota nel suo sguardo, / o come Cortés il forte quando gli occhi d'aquila / spalancò sul Pacifico, e tutti i suoi uomini / con folle domanda si guardarono, / silenti, su un picco a Darién»².



John Keats, *On First Looking into Chapman's Homer*, 1816

¹ La genesi di questo sonetto è ben descritta in Charles Cowden Clarke, *Recollections of writers*, C. Scribner's sons, New York 1878.

² John Keats, *Guardando per la prima volta l'Omero di Chapman* (1816), in *Poesie*, Mondadori, Milano 2004.

Prima parte . Architettura e/è traduzione: uno scenario

Autonomia disciplinare e contaminazione

Le frontiere che si stabiliscono tra discipline diverse sono zone dinamiche, interattive, e suscettibili di processi di tipo osmotico. Certi ambiti disciplinari infatti che solo apparentemente si mostrano come satelliti, possono rivelare molti punti di contatto; la condizione affinché certe contaminazioni si attivino è che le frontiere di queste discipline siano più simili a delle membrane che a delle pareti¹. La loro presenza però non va sottovalutata; eliminandole del tutto verrebbe meno la potenziale autonomia di ciascuna disciplina, la cui esistenza stessa risulterebbe così in discussione.

È possibile infatti dire che l'idea disciplinare dell'architettura esista solo se ci sono altre discipline, ma al tempo stesso che l'architettura ha sempre magistralmente incorporato i mezzi e i contenuti di altri campi del sapere (anche divergenti) per continuare la sua tradizione. Critici nel campo dell'arte e dell'architettura come Colin Rowe, Clement Greenberg e Rosalind Krauss hanno animato il dibattito sul concetto di "campo espanso" ed espandibile della disciplina dell'architettura che è poi culminato in un recente articolo di Anthony Vidler dal titolo "Architecture's expanded field: finding inspiration in jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference"². L'architettura, sta costruendo una nuova rete di riferimenti, dopo quel momento in cui, secondo la profezia di Joseph Rykwert contenuta all'interno de "L'Architettura e le altre arti", «l'architettura del ventunesimo secolo sembrava orgogliosa di non riferirsi a nulla»³.

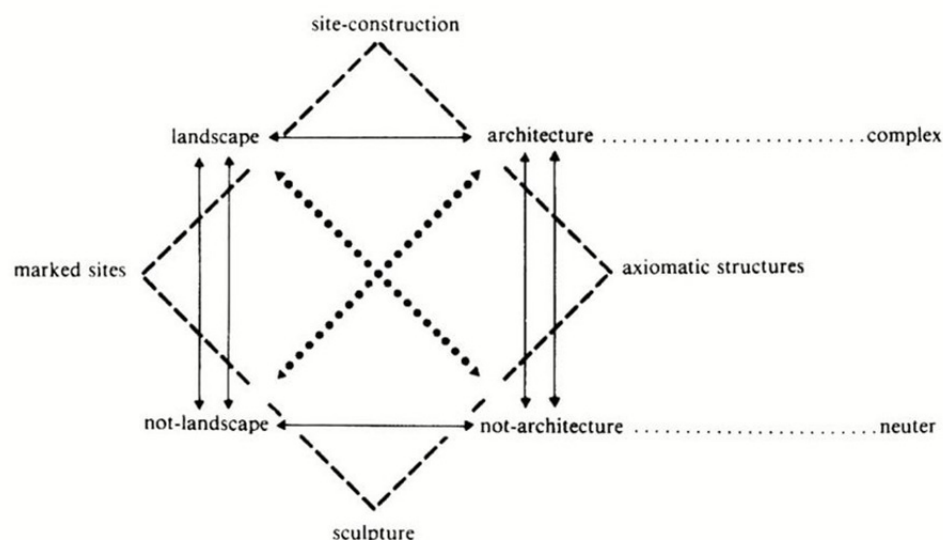
Secondo Vidler da questi processi di complesse intersezioni deriva una idea di non-architettura, una «combinazione di esclusioni»⁴ nella descrizione forzata di ciò che l'opera *non* è che è poi analoga al percorso che segue la scultura secondo Rosalind Krauss – da cui trae ispirazione per il testo – che invece nel 1979 pubblicò "Sculpture in the expanded field". Da questo scritto emerge un contributo fondamentale nell'analisi del paradigma visuale per l'arte moderna, post-moderna e contemporanea attraverso una serie di strumenti al tempo inediti per la critica d'arte e traslati dal pensiero filosofico strutturalista e post-strutturalista francese (Ferdinand de Saussure, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida e Jacques Lacan).

1 Cfr. Richard Sennet, *Boundaries and borders* in Ricky Burdett, Deyan Sudjic (a cura di), *Living in the Endless City*, Phaidon, Londra 2011, pp. 326-326. «Nelle ecologie naturali le frontiere sono zone di un habitat dove gli organismi diventano più interattivi per via della convergenza di specie diverse o di condizioni fisiche. Il confine è un limite, un territorio oltre il quale una specie particolare non si avventura. [...] La frontiera ha più energia del confine. Non sorprende che alla linea di frontiera il lavoro della selezione naturale sia più intenso, poiché lo scambio tra i diversi tipi di organismi è accentuato; per l'etologo la linea di frontiera è dinamica nel tempo. Al contrario, il confine è uno spazio statico nel tempo, perché c'è meno scambio – è contrassegnato da avvenimenti che si esauriscono, non accadono... [...] Prendiamo in considerazione un'altra situazione di confine, a livello cellulare, la distinzione cioè tra parete e membrana delle cellule. La parete della cellula trattiene tutto al suo interno, è analoga a un limite. La membrana della cellula, invece, è più aperta, permeabile, più somigliante a un bordo. Le differenze naturali tra limite/parete e bordo/membrane si rispecchiano nella forma edificata chiusa e aperta. La città moderna è oggi dominata dal limite/parete. [...] Noi ci proponiamo pertanto di costruire un bordo/membrana, non un limite/muro. Basta entrare in contatto!».

2 Anthony Vidler, *Architecture's Expanded Field: Finding Inspiration in Jellyfish and Geopolitics, Architects Today Are Working within Radically New Frames of Reference*, «Artforum International», 42/ 8, 2004, pp. 142-148.

3 Joseph Rykwert, *L'Architettura e le altre arti*, Jaca Book, Milano 1993, p. 10.

4 Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in «October», 8/1979, pp. 30-44, tr. it. *La scultura nel campo allargato* (1978) in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, p. 289.



Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979

L'obiettivo era scavalcare le rigidità imposte dall'analisi di codici formali, per un allargamento d'azione e di sguardo che trae alimento dalle inevitabili connessioni con altri ambiti disciplinari come l'architettura, la fotografia e la filosofia. La studiosa si apre al pluralismo e al tentativo di scardinamento di quella purezza disciplinare che, nonostante l'idea di "sintesi delle arti" propria del Modernismo non sembra più perseguibile. Alla "medium specificity"⁵ di Greenberg, ovvero il riconoscimento delle specifiche qualità di un medium – scultura, pittura, ecc. – da esplorare nelle sue potenzialità e limiti per una espressione pura dell'arte, Krauss sostituisce una serie di «operazioni logiche effettuate su un insieme di termini culturali per i quali qualsiasi medium può essere utilizzato»⁶: l'artista genera il proprio medium come assemblaggio di tutti quelli a sua disposizione. Una struttura, un campo allargato, in cui molteplicità e pluralità sono privilegiate rispetto all'autonomia. Nel definire questo campo espanso, i confini delle discipline si confondono l'un l'altra e non c'è alcun centro teorico, ma solo aree sovrapposte: tutte le arti secondo Vidler si contaminano allo scopo di creare «nuove condizioni programmatiche e formali che per la prima volta potrebbero costituire un'estetica veramente ecologica»⁷. Così ciò che è – architettura, scultura, pittura – e ciò che non è, vengono posti allo stesso livello, consentendoci di accedere a nuovi significati per l'oggetto artistico di studio stesso, che, nel nostro caso, è l'opera di architettura.

Una versione più propriamente architettonica di queste riflessioni è contenuta nel testo di Spyros Papapetros e Julian Rose dal titolo "Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture"⁸, dove gli autori fanno il punto delle "pratiche espanse" dell'arte e dell'architettura nei decenni successivi la pubblicazione della Krauss, ricercando quei momenti in cui le discipline si sono confrontate come un serbatoio di strategie epistemologiche e compositive pronte a venire in contatto e non come repertorio di immagini sublimite da entrambi i media: emerge un quadro complesso di campi disciplinari contigui ed interagenti, delle cui frizioni è impossibile non tener conto.

5 Cfr. Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago 1993.

6 Krauss, *La scultura nel campo allargato* cit. p. 295.

7 Anthony Vidler, *Architecture's Expanded Field* cit., p. 148.

8 Cfr. Spyros Papapetros, Julian Rose (a cura di), *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT Press, Cambridge 2014. Il testo parte dalla rivisitazione del testo di Krauss, riattualizzandolo e mappa le interazioni aggiornate tra arte e architettura.

Naturalmente non tutte le posizioni teoriche concordano sui valori positivi desumibili da queste affinità elettive concretamente messe in opera. Vittorio Gregotti dedica a questo tema molte riflessioni, riconoscendo la centralità dei problemi posti dall'interdisciplinarietà per la teoria e la prassi architettonica. Molto spesso infatti l'architetto individua la fuoriuscita dal proprio campo di lavoro come una manifestazione di una presunta creatività alla ricerca sovente «nel vuoto di un nuovo senza necessità»⁹. La conseguenza, osserva Gregotti, è «[...] una volontaria dissipazione dell'idea di sostanza dell'arte stessa, della coscienza della sua tradizione (coscienza indispensabile al suo stesso superamento) in cui ogni specificità delle pratiche artistiche o si trasforma in specializzazione estrema o diventa tessitrice dell'incessante trasformazione della superficie delle cose l'una nell'altra»¹⁰. L'autore mette in guardia più volte, attraverso più scritti e conferenze¹¹, da quel processo di liquefazione della propria specificità disciplinare e che le deduzioni di queste affinità offerte dai campi disciplinari altri risultino troppo affrettate e prive di sostanza. Questa sostanza, tuttavia, che è il cuore di ogni pratica artistica autonoma, legata nel nostro specifico alla definizione della forma e poi dell'immagine architettonica, dovrebbe tornare ad essere «[...] sostanza che produce interpretazione»¹². È come se, pur sconsigliandola, Gregotti riconosce sempre all'opera di architettura quella capacità proiettiva e sensibile sul futuro (nel senso pierciano di interpretazione¹³) che può dischiudere nuovi scenari.

Si viene delineando l'esigenza dunque di spiegare l'architettura attraverso una «comprensione più vasta»¹⁴ della sua esperienza storica secondo anche Giorgio Grassi il senso che guida l'intromissione di campi disciplinari collaterali più o meno logicamente collegati all'architettura: è una disciplina che porta con sé questa ambiguità per la sua stessa attitudine a interpretare idee generali, a trasmettere valori al di là dell'architettura stessa. A questo campo espanso Grassi ad esempio intende partecipare con i soli strumenti a lui congeniali, ovvero le architetture e l'approfondimento di quei procedimenti e consequenzialità che sono tutti interni alla disciplina; quest'ultima gode di quell'autonomia che è ancora un oggetto vivo di quella speculazione necessaria tra analisi e progetto, che in entrambi i casi significa conoscere, sempre più a fondo gli elementi costanti da ricombinare logicamente in future sperimentazioni. Sono, nel caso di Grassi scongiurate le aperture a quelle indagini sulla sintesi della forma che si pongono lontane dall'esperienza dell'architettura nella sua storia. Secondo Christopher Alexander, con cui Grassi direttamente si confronta, quest'autonomia nei fatti non è perseguibile in quanto l'architetto come «creatore di forme» nella contemporaneità «resta solo. Egli deve concepire con chiarezza forme nuove senza tempo per provare e sbagliare. Ora deve inventare radicalmente i limiti del suo impegno poiché ciò che una volta proveniva da generazioni di graduale sviluppo, adesso deve essere compiuto da un solo individuo. Ma il carico di migliaia di anni pesa, sulle spalle di un solo uomo e questo carico non è stato ancora materialmente alleggerito.

9 Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008, p. 56.

10 Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, cit., p. 57.

11 Cfr. Vittorio Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010.

12 Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, cit., p. 121

13 Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1961, p. 605.

14 Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, (1967), Franco Angeli, Milano 2018, p. 27.



Mary Miss, *Perimeters Pavilions Decoys*, 1978



Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, 1973

La soluzione intuitiva dei problemi della progettazione contemporanea si trova decisamente oltre la possibilità di una sintesi individuale»¹⁵.

Autonomia prevede considerare il prodotto della disciplina dell'architettura ovvero l'edificio e il progetto come manifestazione di un sistema e di una sequenza di regole formali tipo-morfologiche ed estetiche tutte interne al linguaggio e alla storia dell'architettura; sono scongiurati gli apporti e i significati transdisciplinari, i condizionamenti per la formalizzazione dell'opera architettonica da leggi esterne. A partire dalla seconda metà del Novecento, sulla scia di un'architettura nel Moderno definita *nuda*, molti studi e teorie tentavano ancora di approfondire le idee di autonomia e autoreferenzialità per il progetto, ricerche che non sempre hanno ottenuto i risultati sperati con i presupposti iniziali. Le pubblicazioni di Peter Eisenman o di Aldo Rossi, pur enunciando dei precisi punti di vista – tagli – per la lettura del progetto, sono profondamente eteronimi e mostrano una lunga lista di riferimenti transdisciplinari da essere difficilmente definibili come ricerche poetiche sull'autonomia dell'architettura. Eisenman fa ricorso a Chomsky, Derrida e Deleuze per rendere condivisibile il significato del suo progetto, mentre l'opera di Rossi denuncia quasi in superficie oltre all'incorporazione di campi collaterali come l'antropologia, la geografia, sociologia, la vicinanza alla poetica metafisica di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà o ai realismi "magici" di Federico Fellini e Italo Calvino¹⁶, la letteratura combinatoria di Raymond Roussel¹⁷. Lo stesso Colin Rowe, che più volte tornerà come riferimento nella ricerca e da più punti di vista, nei suoi studi che come output avranno analisi squisitamente compositive di architetture (che quindi si facevano espressione di una certa autonomia della disciplina) incorporerà quei concetti/strumenti altri che sono il collage e il pittorialismo propri dell'arte. Questi diventano modelli interpretativi per l'architettura attraverso i quali trasformare creativamente i contenuti teorici ed analitici¹⁸; il pittorialismo, nello specifico, ha influenzato a tal punto il pensiero di Rowe che tutti i diagrammi urbani e gli schemi delle architetture sono ridotti allo stato di frammenti di realtà.

15 Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge 1964; tr. it. *Note sulla sintesi della forma*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 14.

16 Cfr. Giacolo Pala, *Disciplinary Out-Tonomy On the Hermeneutics of Architectural Translation*, in AA.VV. *Criticall I International Conference on Architectural Design & Criticism*, criticall PRESS, Madrid 2014, pp. 345-351.

17 Cfr. Riccardo Palma, «Come ho fatto alcuni miei progetti»: *letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi*, in Riccardo Palma, Carlo Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, UTET, Torino 2004, pp. 126-139.

18 Mark Linder, *From pictorial impropriety to seeming difference*, «ANY», 7-8/1994, p. 27.

Attraverso la lente di queste riflessioni, dell'accostamento di queste posizioni, si comprende come si possano incorporare contenuti esterni in maniera produttiva, al fine di riconoscere quella che Vittorio Ugo ha definito per discipline diverse «una struttura comune, una “conservazione di relazioni”, un isoschematismo»¹⁹; il risultato, è da un lato un ampliamento del campo di indagine, che per questa ragione rischia anche di apparire più sfuggente, dall'altro l'architettura emerge sempre più come disciplina culturale, *fatto culturale*, un campo attivo nella costruzione di un immaginario e di una realtà complessa e in divenire. Si innescano così plurime possibilità per l'architettura di prendere in prestito significati ed operazioni da altre discipline - pur potendo sempre rintracciare delle centralità proprie di un campo circoscritto - attraverso un processo di interpretazione che rende possibile la creazione di nuovi contenuti.

Autorialità e traducibilità

«L'opera non è fine a se stessa né possiede esistenza propria: l'opera è un ponte, è una mediazione. La critica del soggetto comporta la distruzione, non del poeta o dell'artista, ma della nozione borghese di autore [...] Il poeta scompare dietro la propria voce, una voce sua perché voce del linguaggio, di tutti e di nessuno. Quallsivoglia nome siamo alla voce, – ispirazione, inconscio, azzardo, accidente, rivelazione – essa rimane sempre voce di ciò che è altro»²⁰.

Questa porosità che caratterizza gli argini tra diverse discipline e pratiche artistiche, governati da una sorta di caos calmo e vigile del trasferimento di reciproci contenuti si ripercuote anche sugli oggetti, le opere, gli artefatti risultanti. Questo non significa spingere la disciplina, come in molti hanno sostenuto²¹, senza protezione alcuna oltre l'ostacolo della modificazione spaziale, ma riconoscere quanto l'intervento dell'architetto sulla realtà derivi anche dal «nostro “naturale” ruolo di mediatori culturali tra differenti sistemi di conoscenze e di pensiero»²², e certe trasmissioni formali, per quanto tangibili, risultano possibili solo attraverso operazioni prima concettuali nel processo del progetto e poi di adattamento specifico ai luoghi.

L'opera di architettura è *opera sovrana*²³, ma anche *opera mondo*²⁴ o opera migrante, quel luogo privilegiato che unisce sfere in apparenza inconciliabili, come il passato e il futuro, il lontano e il vicino. Secondo Paz l'opera è un ponte, una promessa, esiste in quanto sé stessa ma traghetta anche verso altre opere ancora sconosciute. L'architetto è la voce, o la somma delle voci che la realizza, nel senso letterale di conferirle una realtà, costruita o solamente disegnata, assicurandole un posto nella storia. All'interno del passo riconosciamo dei nodi concettuali ineludibili per lo sviluppo della ricerca: la centralità delle dinamiche comunicative per l'architettura, la scomparsa irreversibile dell'architetto autore,

19 Vittorio Ugo, *Architettura ad vocem*, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 50.

20 Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcellona 1974; trad. it. *Vento cardinale e altre poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 16.

21 Cfr. Aaron Betsky (a cura di), *Out There. Architecture Beyond Building. La Biennale di Venezia 11. Mostra Internazionale di Architettura*, Marsilio, Venezia 2008.

22 Giovanni Corbellini, *Lo spazio dicibile: architettura e narrativa*, Letteraventidue, Siracusa 2016, p. 26.

23 Cfr. AA.VV., *L'opera sovrana. Studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin*. Ediz. italiana, francese e tedesca, Silvana Editoriale, Milano 2014.

24 Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

Lo skyline di Evora visibile al di sopra di uno degli acquedotti in una foto di Álvaro Siza, 1977



la rivincita invece dell'architetto traduttore, la costruzione del cui sguardo è oggetto di queste prime riflessioni.

«Architect – a sensitive antenna who receives and transmutes»²⁵, è la sintesi originale che dà Colin Rowe nelle prime pagine di *Collage City*: l'architetto emerge da questo punto di vista come colui che recepisce e trasmette messaggi, immerso in un processo di decodifica e pratica di continui passaggi interpretativi. Non un soggetto passivo in questo tipo di negoziazione, ma filtro culturale, con il proprio portato di tradizioni ed aspirazioni. Secondo Umberto Eco l'architetto, immerso in una perenne ricerca di risposte anche fuori dai confini della propria disciplina «ha un vocabolario, forse una logica, ma gli rimangono una grammatica e una sintassi da inventare. E tutto pare dimostrare che non sarà mai l'architettura da sola a fornirgli quelle regole che cerca. Non rimane dunque una risposta: l'architettura parte forse da codici architettonici esistenti, ma in realtà si appoggia su altri codici che non sono quelli dell'architettura, e in riferimento ai quali gli utenti dell'architettura individuano le direzioni comunicative del messaggio architettonico»²⁶.

Egli, come veicolo, è coinvolto nel trasferimento di un'arte antica, come l'architettura, che per essere contestualizzata nel nostro presente secondo Renato De Fusco occorre guardare come «popolare mezzo di comunicazione»²⁷, una indagine che per sua natura pionieristica presenta dei limiti e come interpretazione si interessa di un problema, o meglio della costruzione di un problema. L'adesione a questo tipo di ipotesi (così come alla grande stagione degli studi sull'analogia linguistica dell'architettura) non è una forzatura indotta dal presente ma è conseguente alla presa di coscienza dell'esistenza di una rete complessa di trasmissioni così come del suo utilizzo inevitabile, che viene incorporata dalla disciplina come in tempi diversi sono state e continuano ad esserlo incorporate innovazioni tecniche o certi stilemi. Per De Fusco l'architettura è a posteriori diventata un mass medium, o forse ha riconosciuto

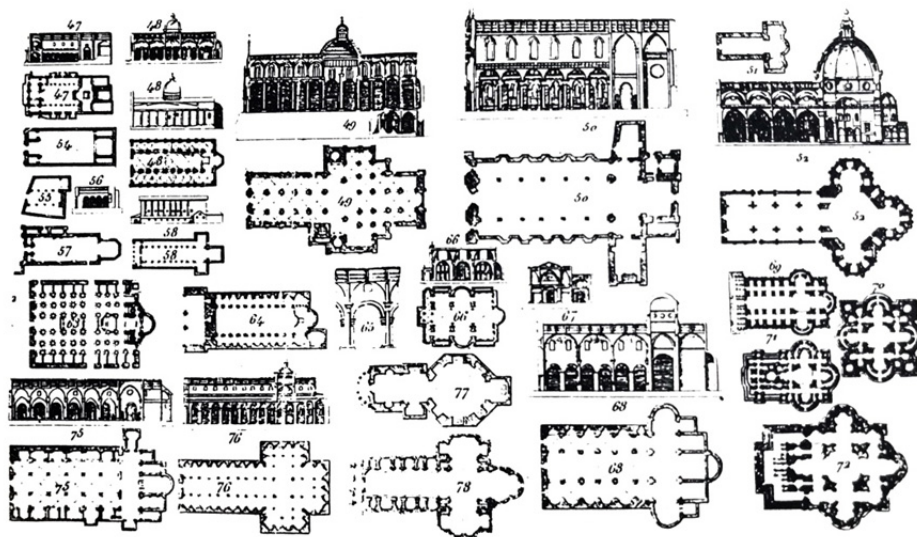
²⁵ Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city*, MIT Press, Cambridge 1978, p. 8.

²⁶ Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968, p.233.

²⁷ Renato De Fusco, *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica* (1967), Dedalo, Bari 2005, p. 7.

questa proprietà tra le altre sue consolidate. Non è mai schiacciata solo sul presente, come gli altri mass medium²⁸, ma deve tener conto di un bagaglio cospicuo di forme della sua tradizione, di immagini sintetiche ereditate, di un ambiente in cui inserirsi, di un programma e desideri contingenti a cui rispondere. Lazarfeld²⁹, tra i primi a occuparsi di comunicazione, ne dà una versione in termini di *influenza* (un termine che ricorrerà spesso nello sviluppo della ricerca) riconoscendo una efficacia dei media non nella disseminazione del nuovo a tutti i costi, ma di versioni ripetute e gradualmente modificate in cui gli utenti possano riconoscersi per generare un senso di appartenenza. Nell'intendere l'architettura come mass medium, attribuendogli un valore comunicativo, oltre al possesso di quei codici comunicativi che le hanno permesso di essere compresa e assorbita da un popolo, conclude De Fusco «è possibile interpretare la realtà architettonica d'oggi sotto forma di analogie o di deviazioni»³⁰. Questo punto, assieme all'idea di artisticità dell'architettura come mass medium ovvero quel carattere di ripetibilità a cui comunque De Fusco fa ricorso citando Alberto Mario Cirese, sembra abbastanza pertinente per provare ad affrancare due posizioni dichiaratamente opposte. Infatti al contrario, per Martí Aris il carattere comunicativo dell'architettura come fenomeno (da decodificare), fatto culturale (da interpretare), è lontano dall'essere dimostrato. Eppure i tipi di Aris sono promessa di architettura che in quanto tale come abbiamo già visto dischiude ulteriori e sconosciute realtà formali possibili; non hanno una vera esistenza propria poiché si radicano nei luoghi, quindi in quest'ottica non vengono intesi come un semplice meccanismo di riproduzione, ma come una struttura della forma capace di molteplici sviluppi. E, «senza ripetizione, difficilmente si può parlare di tipi»³¹. L'approccio tipologico inoltre tende a includere tutte quelle operazioni derivanti dal pensiero analogico, convertendolo così in un vasto territorio di referenti, dei quali inevitabilmente si nutre il progetto.

Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, 1996



28 «I mass media incoraggiano una immensa informazione circa il presente (riducono nei limiti di una cronaca attuale sul presente anche le eventuali riesumazioni sul passato) e intorpidiscono perciò ogni coscienza storica». Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, p. 39.

29 Cfr. Elihu Katz, Paul F. Lazarsfeld, *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, The Free Press, Glencoe 1955 tr. it. *L'influenza personale in comunicazione*, Armando editore, Roma 2012.

30 De Fusco, *Architettura come mass medium* cit., p. 59.

31 Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Torino 1996, p. 84.

Questi referenti, un materiale di base in attesa, diventano oggetti, materia da manipolare e trasformare attraverso il progetto. Così le opere, si rimandano le une alle altre e, attraverso queste corrispondenze, disseminano la nozione di tipo. Esso non finirà però di identificarsi con nessuna di queste versioni, bensì con il principio logico che segretamente le lega. Punti di contatto, espressioni che ritornano, non ci fanno pensare ai punti di vista appena approfonditi come paralleli, ma complementari per non «rendere più profonda la separazione e la specificità dei molteplici aspetti del reale, bensì di avanzare nella ricerca di categorie analitiche capaci di spiegare la realtà, restituendola il più possibile nella sua integrità»³². Queste sollecitazioni suggeriscono ulteriori approfondimenti laddove, secondo Rykwert «in questo momento sembra più urgente il bisogno di restaurare l'integrità e l'ottimismo necessari alla nostra disciplina, rinnovando la completa implicazione dell'analogia linguistica»³³.

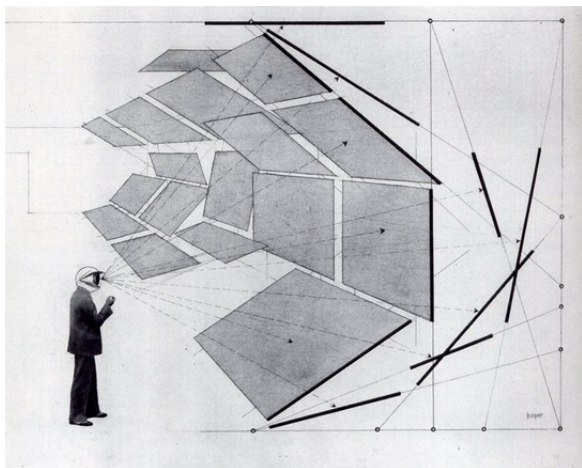
Il superamento della visione tradizionale del primato dell'opera di architettura in quanto artefatto dunque si innesca proprio nella modernità ma le argomentazioni per descriverlo non hanno mai veramente abbandonato il dibattito di architettura, anche contemporaneo. È una precondizione che Beatriz Colomina dà come dato di partenza nell'affrontare i temi all'interno di "Privacy and Publicity. Modern Architecture As Mass Media" del 1994 dove afferma che «riflettere sull'architettura moderna, significa attraversare quelle questioni che riguardano lo spazio ma anche quelle che riguardano la rappresentazione. Occorre pensare all'architettura come un sistema di rappresentazione, o meglio come il frutto di una sovrapposizione di sistemi di rappresentazione differenti. Questo non significa abbandonare l'oggetto architettonico tradizionale, l'edificio. Alla fine, significa anche guardarlo più da vicino rispetto al passato, ma in un modo differente. L'edificio dovrebbe essere compreso negli stessi termini dei disegni, delle fotografie, degli scritti, dei film o della pubblicità; non soltanto perché questi sono i media con i quali più spesso noi ci imbattiamo, ma perché l'edificio è un meccanismo di rappresentazione a pieno titolo. L'edificio è, dopo tutto, una "costruzione" in tutti i sensi della parola. E quando parliamo di rappresentazione, parliamo di un soggetto e di un oggetto. Tradizionalmente, l'architettura, è stata considerata come un oggetto, un'unica circoscritta entità che si stabilisce in opposizione a un soggetto, che si presume abbia un'esistenza indipendente da questo. All'interno del Moderno l'oggetto definisce una molteplicità di confini tra l'interno e l'esterno. Dato che questi confini si danneggiano l'un l'altro, l'oggetto chiama in discussione la sua stessa oggettività e così l'unità del soggetto classico si presume che sia al di fuori di esso»³⁴; di questa considerazione ci interessa, ai fini della ricerca, l'idea di opera di architettura come costruzione complessa, una costruzione materiale, ma prima ancora interpretativa, e poi – dal punto di vista degli effetti – comunicativa: è un punto di vista allargato sull'opera che diventa un sistema complesso.

Lavorare all'interno di questo punto di vista risulta efficace per il progetto quando questo *pensiero per congetture* rimanda ad una forma, e lì risiederebbe il suo valore: questo rinvio, secondo Vittorio Ugo poi giunto alla forma richiamerebbe una ulteriore decodificazione, quella che occorre per leggere la forma attivamente, potremmo aggiungere.

32 Martí Arís, *Le variazioni dell'identità* cit., p. 100.

33 Joseph Rykwert, *The necessity of Artifice*, Academy, London 1982, tr. it. *Necessità dell'artificio*, Edizioni Comunità, Milano 1988, p. 7.

34 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture As Mass Media*, MIT Press, Cambridge 1994, p. 13-14 (tda).



Herbert Bayer, *Diagramma sul campo visivo*, 1930



Charles and Ray Eames, *Think*, 1965

In questo senso potremmo condividere che «la forma dell'architettura non risiede nella superficie dell'opera, sia essa considerata visualmente (ed in quanto tale proiettivamente riducibile o riconducibile all'immagine), tattilmente o sinesteticamente; neppure se da una superficie geometricamente priva di spessore si passa ad una sorta di "strato" materiale o quasi-materiale, comprensivo di tutti i parametri dell'interscambio. [...] La frontiera del corpo architettonico sarebbe la portatrice fenomenologica delle informazioni che riguardano la fabbrica, un suo elemento descrittivo – comunicativo capace di esprimere i "significati e i contenuti", di "dirne" la verità o di mentire»³⁵.

Tutti questi aspetti non si elidono l'un l'altro, ma ci permettono di pensare all'architettura in termini di prefigurazione, di realtà e anche in termini di impatto su una determinata cultura. In questo modo la stessa architettura radicata a uno specifico sito riverbera la sua presenza attraverso dei canali immateriali di comunicazione – libri, mostre, riviste. E paradossalmente, parafrasando Colomina, questa componente effimera della presenza dell'architettura in realtà consente ad un'opera di imprimeresi in una maniera ancora più permanente, assicurandole un posto nella storia, un posto che viene designato tanto dagli storici e dai critici quanto dagli architetti stessi, e dalla loro capacità di interagire con i nuovi media.

Le architetture come prodotto di massa e conseguenza di influenze dominanti, disseminate sul globo terrestre a partire da pochi centri propulsori hanno messo in discussione i significati dell'atto creativo e il ruolo dell'autore. Il suo originario compito, dalla definizione etimologica del termine è aumentare, accrescere³⁶; la definizione fa però poi riferimento alla scrittura quando lo si dichiara come "colui che inventa e scrive cose nuove per forza del proprio ingegno". L'autore sembra segnato dal solo valore della propria personalità che scopre ricercando e dà la prima esistenza in forma di scrittura a cose rivenute. Il suo ruolo si è sempre andato ridefinendosi nel solco di una autonoma ricerca critica, eppure «da sempre la sua esistenza è dettata non solo dalla sua concreta sostanza, ma anche da ciò che lo assedia, lo analizza, lo viviseziona, lo commenta»³⁷. La presenza dell'autore vive di una serie di correlativi dialettici: l'autore non esiste quindi senza il suo traduttore, il lettore e infine il critico. Con ognuno di essi si intesse una particolare congiunzione per cui l'opera divenuta concreta, può viaggiare

³⁵ Ugo, *Architettura ad vocem* cit., p. 47.

³⁶ Cfr. <https://www.etimo.it/?term=autore&find=Cerca>

³⁷ Sara Marini, *Autore e autorialità*, in Sara Marini, *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 204.

attraverso i luoghi e i tempi, cosicché divengono più importanti le condizioni che garantiscono la sua circolazione piuttosto che la sua produzione.

Nel gioco delle opere, nei *rapporti interni*, come li definì Foucault, diventano visibili anche quelle differenze e quei contrasti che seguono i moti propri delle personalità. La vita dei testi, che prosegue ben oltre la loro pubblicazione dopo un progressivo ed inarrestabile distacco dal loro autore, entra in un circolo di letture e codici interpretativi che aggiungono o tolgono qualcosa dalle scelte originarie dell'autore. Questi echi vivranno quindi di somiglianze, analogie, sfasamenti, nella convinzione che «non vi è arte che per e attraverso gli altri».³⁸ Una figura, quella dell'autore sempre meno persistente e che sappiamo, negli anni Sessanta del Novecento scomparire, ma forse mai del tutto: anche quando si aliena diventa un autore implicito, coinvolto in un processo di tassidermia³⁹, cristallizzato nelle immagini disseminate della sua opera migliore.

Se infatti l'autore è al centro del pensiero modernista, la "presa di distanza" dall'autore e poi la sua morte sono il motivo propulsore del post-modernismo, ovvero l'inizio delle «scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia, contestazione»⁴⁰, dove lo scrittore «può soltanto imitare un gesto anteriore, mai originale; il suo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra in modo da non appoggiarsi mai ad una particolare; se anche volesse *esprimersi*, dovrebbe almeno sapere che la "cosa" interiore che pretende di "tradurre" non è a sua volta nient'altro che un dizionario preconfezionato, le cui parole possono essere spiegate solo attraverso altre parole, e così all'infinito»⁴¹. L'autore diventa scrittore, si fa tramite di questo montaggio di testi, senza esprimersi attraverso la sua propria voce. Interprete delle riflessioni di questi anni, è ad esempio la XIV Triennale di Milano del 1968 di Giancarlo De Carlo⁴² con la mostra a cura di Saul Bass e Herb Rosenthal dal titolo "Il problema della creatività nella società del grande numero". La mostra si inserisce all'interno di una esposizione complessa che affrontava anche questioni più generali come le macro-trasformazioni del territorio e la progettazione per la produzione di massa. La personale declinazione dei designers pose però in primo piano una questione altrettanto urgente per gli architetti ovvero quella della dissipazione dell'autore. Accanto ai più quotati lavori degli Smithsonian o del gruppo Archizoom⁴³, quest'allestimento consistette in un'imponente cassettiera che occupava quasi tutto lo spazio disponibile, composta da un numero imprecisato ma finito di idee, ciascuna con una propria collocazione. Affrontando il problema della creatività nel solco delle nuove dimensioni della comunicazione, la figura dell'autore si moltiplica e

38 Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Parigi 1948, tr. it., *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 146.

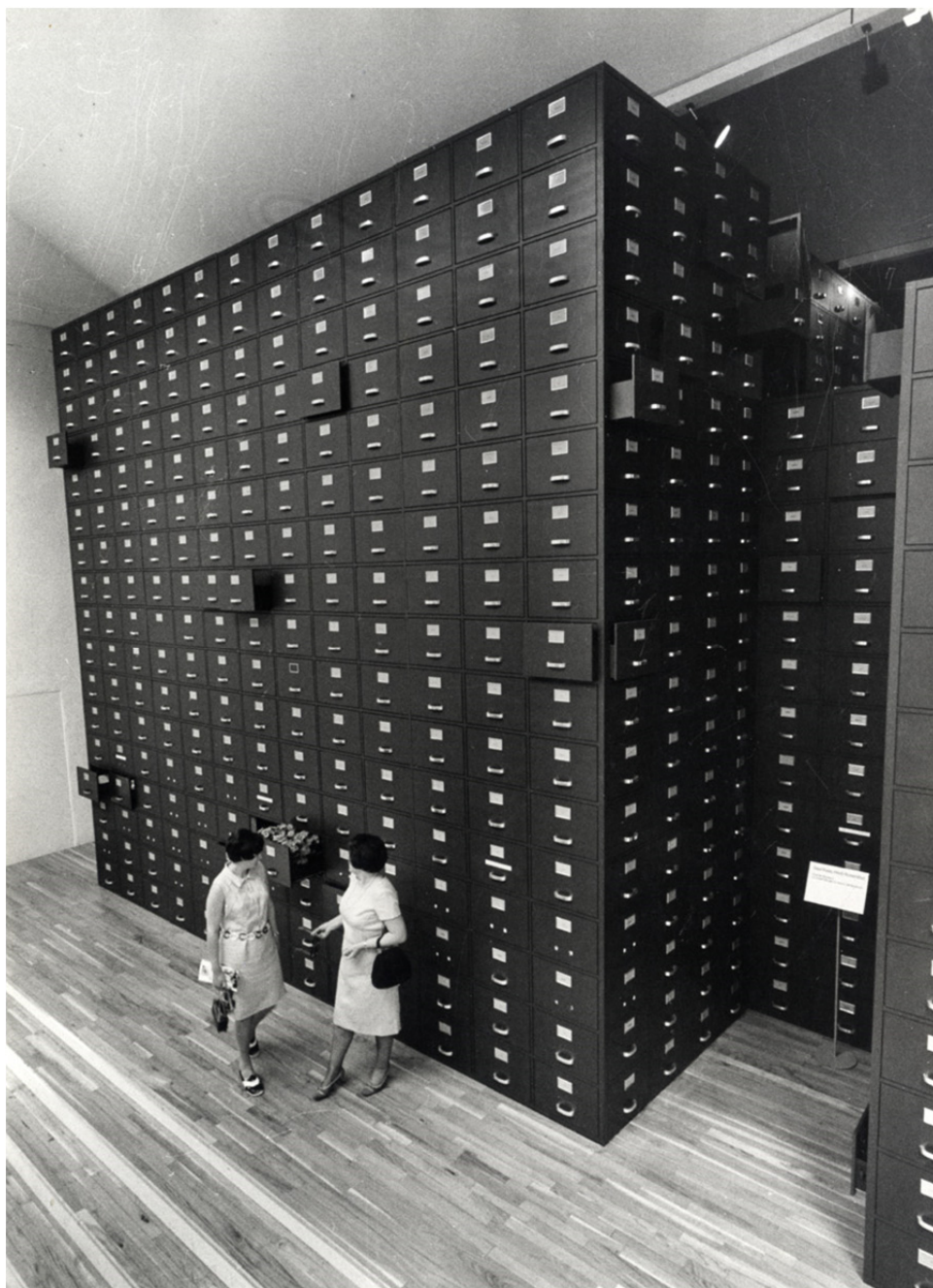
39 È la definizione data da Chiara Moioli, *Cloning Aura. Art in the Age of Copycats*, Link Edition, Brescia 2016.

40 Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Dans Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Parigi 1984, tr. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 55.

41 Barthes, *La morte dell'autore* cit., p. 54.

42 XIV Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna "Il grande numero", Milano, 30 maggio-28 luglio 1968. Agnoldomenico Pica (a cura di), *Quattordicesima Triennale di Milano*, Arti grafiche Crespi e Occhipinti, Milano 1968; Paola Nicolini, *Castelli di carte La XIV Triennale di Milano 1968*, Macertata, Quodlibet 2011.

43 Alla XIV Triennale di Milano del 1968, gli Archizoom realizzano "Centro di Cospirazione Eclettica" come risposta alle direzioni omologanti del design contemporaneo, mentre Alison e Peter Smithson partecipano con il modello di una Firenze ideale sullo sfondo di un tappeto naturale puntellato dei suoi soli edifici più rappresentativi intorno e al di sopra del quale si libravano una serie di «oggetti ordinari della vita quotidiana considerati come oggetti e decorazioni della scena urbana», Alison Smithson, Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism*, Monacelli Press, New York 2005, p. 32.



Saul Bass e Herb Rosenthal, *Il problema della creatività nella società del grande numero*, XIV Triennale di Milano, 1968

sfaccettandosi paradossalmente si annulla. Le idee, così classificate ed etichettate una a una, si offrono praticamente senza filtri alla nascente società dei consumi, e restituiscono un panorama soffocante dove non vigila nessun tipo di mediazione culturale. Era il compito dell'autore che ora, nella sua condizione di crisi si riflette nell'immaginario degli architetti autori anch'essi e in conflitto con la nozione di autorità ed autorialità negli anni della riproducibilità delle opere.

Negli stessi anni anche Michael Foucault⁴⁴ richiamando la frase di Samuel Beckett «Che importa chi parla?» che diventa il *leitmotiv* della conferenza dal titolo *Che cos'è un autore?* pronunciata nel 1969 davanti alla "Société Française de Philosophie" di fatto si allinea, quasi assimilandole ma dimostrando comunque le proprie specificità, alle tesi di Roland Barthes già viste in precedenza; il filosofo sviluppa la sua riflessione in quattro punti che – come spesso accade in questi

44 Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «Bulletin de la Société française de Philosophie», 3, 1969, pp. 789-821, tr. it. *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

ragionamenti – possono essere incorporati dal discorso architettonico: Foucault parte dal concetto che i discorsi sono sempre oggetti di appropriazione e quindi l'autore è responsabile della manipolazione di un certo tipo di prodotto, discute poi della presenza dell'autore di un testo che è differente per ogni ambito disciplinare, nel terzo esempio raccomanda una costruzione razionale del profilo dell'autore, riconoscibile dal lettore e per scongiurare ogni dubbio sull'autenticità del testo e infine, Foucault afferma che l'autore è una "fonte di espressione" ma che può essere costruita ugualmente attraverso diversi media in ambito letterario. L'autore senza voce propria, l'autore invisibile⁴⁵ altro non è che il traduttore, che, nella modernità, «si trasforma in voci diverse e perfino in una ancor più labile identità collettiva davanti al flusso eracleo della storia e della critica ipersensibilità della sua percezione»⁴⁶. Se, dunque, la crisi dell'autore (così come della sua autorità o del concetto generale di autorialità) e la sua inevitabile scomparsa è stata a lungo «uno dei *topoi* della cultura modernista»⁴⁷, l'invenzione – nel senso di riscoperta – della figura del traduttore e la sua conseguente rivincita sull'autore, possono essere considerati il tema *resistente* della post-modernità.

Approfondendo questa ipotesi, si intende mettere in luce come il lavoro intellettuale dell'architetto può essere accostato più facilmente a quello di un traduttore che a quello di un autore nella letteratura. In realtà ogni attività progettuale può essere considerata come un processo che prevede prima operazioni interpretative, e poi quelle traduttive, ma solo raramente queste assonanze sono state portate oltre le barriere delle rispettive discipline. La rilevanza della teorie e delle prassi della traduzione per l'architettura non è né ovvia e né comunemente riconosciuta. Questo perché la traduzione stessa è ovvia, a tal punto da muoversi silenziosamente appena due lingue, due culture, entrano in contatto. La sua resistenza è legata al tema della sussistenza delle lingue, come della civiltà, così come vitale è il perpetuarsi della cultura di architettura, responsabile della costruzione delle nostre *scene fisse* di vita.



Álvaro Siza in un sopralluogo
ad Evora, 1977

45 Cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londra 1995, tr. it. L'invisibilità del traduttore, Armando Editore, Roma 1999.

46 Kenneth Frampton, *Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza*, in «Lotus», Document 6/1986.

47 Cfr. Mario Carpo, Valerio Olgiati. *Autore, autorità e avatar della modernità in un mondo di oggetti variabili* su <http://architettura.it/files/20091108/index.html>. Si veda anche Mario Carpo, Bruno Reichlin, Laurent Stalder, Valerio Olgiati (a cura di), *Valerio Olgiati*, Walther König, Berlino 2008.

Prima del progetto. Interpretare, poi tradurre

Come premesso, la disciplina dell'architettura opera continuamente scambi culturali con i contenuti che strutturano altre discipline. Certe affinità sono ancor più condivisibili quando tra le due discipline, anche se intesi come sistemi espressivi distinti, intercorre la possibilità di dividere un serbatoio creativo, materiale che viene messo continuamente in circolo per entrare nelle proprie specifiche incursioni. Questo accade naturalmente all'architettura con tutte le altre arti visuali, ma con una significativa intermittenza si registrano anche le positive incursioni delle discipline letterarie per l'architettura e viceversa.

Questo legami sono stati già positivamente indagati, in numerose ricerche anche recenti⁴⁸, così da potersi definire consolidati. Eppure pare che sfuggano dei particolari appena sotto la superficie di queste indagini, comunque promettenti. Susan Sontag conclude nel 2002 alla St. Jerome Lecture di Londra, una delle più prestigiose conferenze sul tema della traduzione letteraria, un intervento dal titolo "The world as India" con la frase «La letteratura e l'acquisizione di modelli in letteratura sono, inevitabilmente, a mio parere, rapporti costruiti con la letteratura tradotta»⁴⁹. Appena infatti voltata la copertina di un testo, ci si imbatte nella maggior parte dei casi, nella traduzione di un testo e non nella sua versione originale, appartenente a un tempo diverso e a una lingua lontana. Siamo infatti, completamente immersi nelle letture di opere tradotte e transitivamente – potremmo dire – nelle analisi di architetture tradotte, a partire da opere paradigmatiche gradualmente modificate. Questa condizione potrebbe spingerci a dire che se da un lato architettura e discipline letterarie difficilmente appaiono in grado di materializzare una strategia comune, alle teorie e pratiche della traduzione, che sottendono e supportano qualsiasi impresa letteraria in senso ampio, invece l'architettura può guardare fecondamente, quasi a costituire una sorta di *partnership*. La ricerca si muove infatti intorno a questa ipotesi, provando a sondarne, verificarne, alcuni punti che si rendono come ancoraggi per una costruzione più ampia del problema che non si pretende risolvere in questa prima fase, né essere esaustiva.

Da queste prime considerazioni emerge che da un lato l'architettura è quella che è e si dà attraverso la sua esperienza, dall'altro chiama a sé magneticamente tutti quei discorsi che hanno come fine l'individuazione dei codici interpretativi atti a indagarla, a conferirle significati, a valutarne l'appropriatezza rispetto ai contesti di indagine. Questi tentativi di codificazione tengono in vita la critica di architettura ma al tempo stesso anche l'autoriflessione sui meccanismi compositivi propri dell'architetto: in entrambi i casi fanno sì che l'architettura venga percepita e trasmessa, si è già detto, come un fatto culturale. C'è un ulteriore passaggio che però va oltre la costruzione di questi tipi di congetture ed è il passaggio del progetto di architettura, che da un lato le verifica, dall'altro si dà come pretesto di future interpretazioni. Da questo punto di vista si intende alla maniera di Rogers la storia come «una successione di interpretazioni di un'idea supposta come vera, la quale diventa vera in conseguenza della fiducia conferitole

48 Sulle sfaccettature del legame architettura/letteratura si segnalano in particolare: Ellen Frank, *Literary Architecture Essays Toward a Tradition*, University of California Press, Berkeley 1979; Muscoe Martin, *Architecture and literature*, Rizzoli, New York 1986.

49 Susan Sontag, *The world as India: Translation as a passport within the community of literature*, «Times Literary Supplement», 13-5/2003, tr. it., *Tradurre letteratura*, Archinto Editore, Milano 2003, p. 75.

dagli uomini»⁵⁰. Questa fiducia non si innesta su presupposti solo virtuali e quindi sulle sole riduzioni di architetture ad immagini, e la successione di interpretazioni pure non è un procedimento che tende ad una mimesi sterile, ma è comunque un “produrre”: la storia di Rogers non è la trasmissione di una routine ma di un *operari*, un lento produrre, un fare che può dirsi poietico, dove l'architetto ha un ruolo attivo di fronte alle possibilità offerte dai meccanismi di ripetizione di queste idee. Questo “fare” dispiega e realizza quella promessa di forma a cui la conoscenza e l'interpretazione del già fatto da parte dell'architetto si affidano.

Sulla constatazione di un architetto così artigiano, oltre che a Sennet possiamo fare riferimento ad André Corboz. L'interpretazione di una sonata secondo Schubert è una ripetizione di quella esecuzione; il musicista come interprete risponde alla richiesta del significato della musica con i soli mezzi che conosce, ripetendo quella forma per renderla sempre più familiare. Diverso è il caso degli architetti che parafrasando Corboz, non sono pianisti che trovano i suoni bell'e pronti ma sono più come i zoologi e i botanici che operano fino a un certo punto su oggetti già definiti. Il materiale di partenza da plasmare è già familiare. Questo non significa avere cieca fiducia dei propri strumenti senza “auscultare” l'oggetto, quasi credendo in «una botanica che [...] metta in dubbio l'esistenza dei fiori [...] e i loro profumi»⁵¹. Questi oggetti, sono gli *originali* che il più delle volte sono posti in un progetto come materiale grezzo e di partenza ma da «cui traiamo alimento»⁵². È come apprendere direttamente dal materiale, ma in questo caso le opere, prendendosi un tempo lungo di lettura, decodificazione e infine traduzione.

Architettura e traduzione, prima di diventare un binomio di interesse nel dibattito teorico-critico della nostra disciplina⁵³, è stato preceduto dalle ricerche sul problema dell'interpretazione – di un “testo” inteso in senso lato e quindi dell'opera di architettura. La stagione dello strutturalismo e delle ricerche semiologiche dell'architettura ha abbracciato più di una generazione con contributi più o meno incisivi per le riflessioni operative sul progetto⁵⁴. D'altronde «prima interpretare, poi tradurre»⁵⁵ ci suggerisce Eco, provando a fare il punto rispetto alla secolare identità interpretazione/traduzione, marcandone le differenze. In particolare se la traduzione è sempre preceduta da una interpretazione come *conditio sine qua non*, non vale necessariamente il contrario, nel senso che un'attività di interpretazione può anche fermarsi al livello delle congettura e prefigurazione senza implicare un passaggio di trasformazione che si innesca invece con una traduzione. Invece la traduzione è sempre preceduta da una attività di comprensione, una forma di dialogo ermeneutico⁵⁶ che consente di stabilire quante e quali “perdite” del testo di partenza è possibile concedersi,

50 Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, (a cura di Cesare De Seta), Guida, Napoli, 1981; ripubblicato da ed. Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2006. pp. 57-58.

51 André Corboz, *Per l'interpretazione* (1985), in Paola Viganò (a cura di), *André Corboz, Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998, p. 87.

52 Ernesto Nathan Rogers, *Il senso della storia, continuità e discontinuità - The sense of history, continuity and discontinuity*, Unicopli, Milano 1999, pp. 14-15.

53 Probabilmente è Mark Wigley ad avere per la prima volta, provato a tenere insieme questi due termini, così distanti fino a quel momento attraverso il testo “The Translation of Architecture, the Production of Babel” apparso su “Assemblage”, n. 8 del febbraio del 1989.

54 La rivista Casabella ad esempio prova a fare il punto sul tema nel numero 429 “Architettura e linguaggio” del 1977.

55 Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, p. 244.

56 Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, 1960 tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

attivando nella traduzione vera e propria un processo di negoziazione dove a quest'ultime equivarranno sempre delle compensazioni. Le opere di architettura, sono anch'esse, come i testi letterari continuamente immersi in questi processi, oggetti ineludibili di interpretazioni, letture critiche, analisi testuali. Prima di imbattersi in un progetto, l'architetto è il "destinatario" di un'opera – ritenuta originale e suscettibile di trasformazione – che viene recepita. Molto tempo viene infatti speso a leggere e rileggere le architetture, che significa quasi automaticamente farne esperienza, «penetrarne le strutture, il possederle, il variarle [...] conduce ben al di là di una constatazione metrica spazio-temporale perché conduce chi compie tale operazione alle soglie della creazione compositiva»⁵⁷. Queste letture possono appartenere contemporaneamente alla sfera della critica e a quella del progetto e costituirne il legante, ma anche una fonte di risorse comune cui attingere. Infatti anche Eco, commentando il risultato di una buona interpretazione che sfocia in una buona traduzione ci parla di un valido «contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta. Una traduzione indirizza sempre a un certo tipo di lettura dell'opera, come fa la critica propriamente detta perché, se il traduttore ha negoziato scegliendo di porre attenzione a certi livelli del testo, ha in tal modo automaticamente focalizzato su quelli l'attenzione del lettore. Anche in questo senso le traduzioni della stessa opera si integrano tra loro, perché spesso ci portano a vedere l'originale sotto punti di vista diversi»⁵⁸. L'analisi felicemente può coincidere con il progetto e in questo caso dare il via a successive rielaborazioni, sia critiche, che nuovamente di progetto. Come nelle interpretazioni subordinate alle traduzioni dove certe soluzioni esistono solo in astratto fino a quando non si determina il contesto o il mondo possibile di una espressione, così, per l'architettura anche è «necessario mettere a punto dei metodi, produrre degli strumenti analitici e sviluppare delle procedure atte a decodificare – leggere – l'opera. Allo stesso modo occorre avviare una riflessione sulle premesse esplicite e sugli *a priori* impliciti che le sottendono e, di conseguenza, sul luogo teorico e culturale dell'osservatore»⁵⁹ per disambiguare le supposizioni nella sfera della critica o scegliere la soluzione più appropriata nel progetto.

L'interesse di una interpretazione è quasi sempre la ricerca di una assenza, una imperfezione, una mancanza che apre mondi possibili; è quello sguardo costantemente archeologico ma al tempo stesso rivolto al futuro che Diderot esprime nel commento della voce "Ruine" *Encyclopédie* quando parla della "presenza di un'assenza", ovvero la presenza di ciò che non è ancora perché segna una possibilità. Quest'assenza è anche l'unico modo per leggere la rovina e trasferirla nel futuro. L'interpretazione in quest'ottica è di tipo proiettivo, ci invita a ragionare sugli effetti – per dirla richiamando Peirce⁶⁰ – che l'oggetto del progetto produce e potrebbe produrre. È un modo per ampliare la conoscenza dell'artefatto da analizzare per poi tradurlo tenendo conto delle differenze.

Interpretare rientra nell'ampio spettro delle tecniche del trovare, e si rende necessario quando sorge un sentimento di mancanza, un disagio, una discrepanza che non consente di prendere un testo e condurlo in avanti, nel futuro. In "Contro

⁵⁷ Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico* cit., p. 44.

⁵⁸ Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 247.

⁵⁹ Bruno Reichlin, *Introduzione al corso Strumenti critici per l'architettura del XX secolo*, EPFL, aa 2011/12, dattiloscritto.

⁶⁰ Charles Sanders Peirce, *How To Make Our Ideas Clear*, «Popular Science Monthly», 12/1878, pp. 286-302. «Consider what effects, which might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then the whole of our conception of those effects is the whole of our conception of the object».

l'interpretazione" Sontag ci spiega che «l'interpretazione è un metodo strategico radicale che tenta di conservare un vecchio testo, ritenuto troppo prezioso perché sia lecito scartarlo, rimettendolo a nuovo. L'interprete non lo distrugge e non lo riscrive, ma di fatto lo modifica»⁶¹; la studiosa si schiera contro l'arroganza di quelle interpretazioni che prendono il posto dell'opera d'arte che non si interrogano sulla forma ma solo sui contenuti perché fini a se stesse: questo non significa infatti che le opere non vadano descritte, parafrasate, ma che occorre approfondire il commento sulla forma per mostrare – nel caso delle opere di architettura secondo Rogers – quelle ragioni in primo luogo genetiche oltre che finalistiche⁶². L'interpretazione positiva, è quella profonda, che si interroga delle ragioni della forma dell'originale per riversarsi in una traduzione che ricordiamo – secondo Benjamin – è essa stessa una forma⁶³. La tesi della Sontag negli anni in cui si diffuse apparve vigorosa e in un certo senso controcorrente; ad essa ritornerà André Corboz sempre nella disamina dei metodi di indagine di oggetti e soggetti della ricerca. Pur non aderendovi totalmente, l'autore riconosce l'importanza della riemersione in superficie dell'oggetto, troppo spesso sepolto da «ghirigori a margine. Non che parafrasi, *pastiche*, parodia o numero d'autore»⁶⁴ ma constata pure che non è possibile mettere da parte il soggetto, perché costruttore dell'ipotesi e innesco di quelle infinite letture (ma non indefinite) che si muovono all'interno del suo sguardo che genera un campo. Così per parlare di questa reciprocità insopprimibile oggetto/soggetto fa riferimento alla teoria sulla luce poco conosciuta di Vasco Ronchi⁶⁵ secondo la quale tutti gli oggetti irradiano, emanano una certa energia che viene poi decodificata dal cervello che ne definisce i valori di luminosità, tinta e saturazione. Questo legame, che plasma tutto il mondo, comporta comunque la non-autonomia di nessuno dei due poli. Un mondo che per Corboz è scrittura, e infatti come ha notato Antonino Saggio «per Corboz, e non solo per lui, "il mondo non è mai da leggere", ma sempre da "scrivere". Ecco perché il destino ultimo dello sguardo è sempre e comunque il progetto»⁶⁶.

È possibile quindi dire che dal punto di vista dell'architetto questo tipo di interpretazione che precede la traduzione propriamente detta, sia prossimo al concetto di *Vorstellung* per la rappresentazione, ovvero quella capacità di prefigurare ciò che non si presenta immediatamente alla vista; invece la traduzione per l'architettura può essere intesa in termini di *Darstellung* ovvero una configurazione fisica ed estetica che si dispiega nel campo del visibile: «per traduzione intendiamo una attività progettuale trasformativa [...] finalizzata a riformulare, tradurre, o più spesso a trasmutare, dei contenuti da un testo all'altro. Il fine è quello di generare nuove interpretazioni, contaminazioni, semplificazioni o espansioni espressive del testo di partenza in una dimensione inter/multi/transculturale»⁶⁷. Due punti di vista complementari poi inquadrano

61 Susan Sontag, *Against interpretation: And Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966, tr. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, p. 15.

62 «Mostrare le ragioni dell'architettura, tanto quelle genetiche quanto quelle finalistiche, è connesso col fatto di informare dei mezzi necessari alla sua costituzione come fenomeno, in modo che esso si attui radicato nella realtà» in Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico* cit., p. 24.

63 Cfr. Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg 1923, tr. it. *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 39-52.

64 Corboz, *Per l'interpretazione* cit., p. 84.

65 Cfr. Vasco Ronchi, *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna 1939.

66 Antonino Saggio, *Ordine Sparso di André Corboz*, «L'Architettura cronache e storia», 513-14/1998.

67 Baule, Caratti (a cura di), *Design è Traduzione* cit., p. 23.

bene questa dialettica: secondo Eco, interpretare significa *fare una scommessa*, per Levý⁶⁸ invece tradurre significa *fare una scelta*.

Dal punto di vista etimologico poi interpretare vuol dire far conoscere, mostrare, mentre tradurre deriva da *translatio* o *traducere*: nel primo caso, si fa riferimento al cambiamento, al trasporto, all'innesto botanico, alla metafora⁶⁹, e nel secondo invece al "condurre oltre", far passare, garantire la trasmissione da un luogo ad un altro. Solo nel Quattrocento il termine includerà il passaggio da una lingua all'altra⁷⁰. Nel suo primo significato dunque traduzione richiama un attraversamento di una frontiera, uno spazio dinamico della commistione e della possibilità. Traduzione è un termine ampio, polisemico, aperto a qualsiasi tipo di appropriazione, uso figurato, senso lato; secondo ancora Sontag infatti «tradurre vuol dire molte cose: porre in circolazione, trasportare, diffondere, spiegare, rendere (più accessibile)»⁷¹, una circolazione che per sua stessa ammissione non può che essere impura, come la stessa letteratura se «la traduzione è il sistema circolatorio delle letterature del mondo»⁷². Questo trasporto inevitabilmente innesca una trasformazione, le cui implicazioni sono ben descritte da Walter Benjamin in un testo fondamentale per questa ricerca come "Il compito del traduttore"⁷³: il risultato non è un surrogato dell'originale, o una sua inetta copia, ma un'opera che nelle sue modificazioni riesce a celebrare l'affinità delle lingue, non la somiglianza nel senso mitico del termine. Affinità, parentela, le lingue differenti sono viste da Benjamin come tasselli di una complessa genealogia che diparte dalla "pura lingua", e l'originale si trasforma per sostenere la sua stessa sopravvivenza.

Per l'architettura Aldo Rossi pure si interroga sull'atto e sul significato di questa trasmissione, di questa metafora proprio nel senso di trasporto affermando che «le forme architettoniche si elaborano nel tempo e diventano patrimonio comune dell'architettura come in qualsiasi tecnica o scienza. Qualcuno ha visto prima di noi certe cose e ce le ha trasmesse. In particolare in architettura questo aspetto è molto importante; un architetto come Palladio ha permesso la massima creatività all'interno di un riferimento non solo disciplinare ma addirittura personale e locale. I palladiani inglesi non trasformano ma ripetono la villa veneta e Palladio affidandola ad un contesto diverso. D'altra parte pochi disegni di Mies van der Rohe hanno creato l'architettura moderna molto di più di tutta la complessità della Bauhaus»⁷⁴ Rossi si interroga su questi territori semantici di confine già attraversati da Steiner decenni prima, a partire da queste singolari etimologie, capaci di generare quelle vibrazioni di senso e di intenzione che sono fortemente operative nel concetto di traduzione.

«Gli assi del tempo si incrociano più volte. Che cosa significa trasmettere (*tradendere*), e da chi a chi è legittima questa trasmissione? I rapporti tra *traditio*, «quel che è stato tramandato», e ciò che i greci chiamavano *paradidomena*, «quel che ci è stato tramandato ora», non sono mai trasparenti. Potrebbe non essere un

68 Jiří Levý affronta tra i primi il problema della traduzione come processo decisionale.

69 Umberto Eco ci informa che il termine *metaphorà* in Grecia è ancora oggi usato nel senso pratico di trasporto, e che può spesso capitare di vedere grandi camion di autotrasporti per traslochi con questa parola stampata sulla fiancata.

70 Cfr. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

71 Sontag, *Tradurre letteratura* cit., p. 7.

72 Ivi, p. 66

73 Cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* cit.

74 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, n. 25/1979.

caso che le semantiche di «tradimento» e «traduzione» non siano così distanti da quelle di «tradizione». A loro volta, queste vibrazioni di senso e di intenzione sono fortemente operative nel concetto - che costituisce di per sé una sfida costante - di «traduzione» (*translatio*). L'insegnamento è forse, in qualche senso fondamentale, una modalità di traduzione, un esercizio tra le righe, come sembra suggerire Walter Benjamin quando assegna all'interlineare virtù eminenti di fedeltà e trasmissione?»⁷⁵.

Partendo dalla considerazione di un'estensione del campo disciplinare verso le teorie i metodi della traduzione, e riconoscendo una debolezza nel concetto di autore in senso ampio per la consolidata produzione e cultura di massa, ammettendo l'importanza di una nascente natura comunicativa per l'architettura, si moltiplicano le assonanze che costituiscono i tasselli della costruzione di un legame transdisciplinare che si manifesta sia a livello costitutivo (nell'assemblaggio di uno stato dell'arte) che, come vedremo, a livello processuale potendo anticipare che secondo Levy tradurre significa entrare in un sistema di opzioni continue, scegliere continuamente a valle di un sistema di alternative già indagate. A questa logica combinatoria, vedremo, le operazioni della composizione architettonica inevitabilmente fanno riferimento.

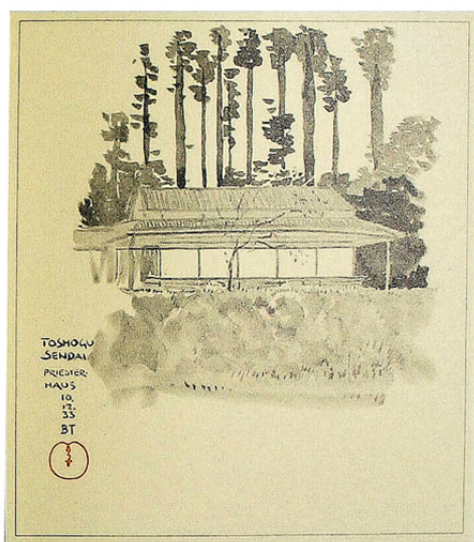


Aldo Rossi, *Interno con teatro del mondo*, 1981

⁷⁵ George Steiner, *La lezione dei maestri. Charles Eliot Norton Lectures 2001-2002*, Garzanti, Milano 2004, p. 9.

Come una traduzione. Lo sguardo traduttore dell'architetto

Nel sonetto di Keats in apertura è custodito tutto lo stupore, la meraviglia che colse il poeta nella lettura della traduzione di Omero di Chapman⁷⁶. Una traduzione, a differenza di quella di Pope (vale a dire la traduzione canonica di Omero nell'Inghilterra del primo Ottocento, letterale ed ingessata, ma l'unica che aveva avuto modo di leggere fino a quel momento) libera da un punto di vista sintattico e semantico. La poesia così è la messa in versi dell'incontro con il capolavoro, dischiuso in una lingua finalmente vicina (appropriata, contemporanea) dal traduttore. La traduzione espande così le potenzialità di un'opera e nel farlo mette in dialogo civiltà culturali distanti nonché le fasi diverse nell'evoluzione delle lingue. Il "first Looking into Chapman's Homer" è il sentimento che Robert Venturi e Denise Scott Brown provano in quel primo viaggio – definito *naïve* – in Giappone; gli architetti provano a liberarsi dallo statuto di "architetti moderni" e dallo sguardo condizionato dai testi di Gropius, Taut e Wright, che definiscono troppo selettivo nell'esame della minimalista e modulare purezza delle architetture del luogo. Assorbire la cultura, incorporarne la complessità, significa per Venturi e Scott Brown entrare in contatto anche con il suo simbolismo, la giustapposizione a quella apparente semplicità della regola architettonica dei colori, i *pattern*, la varietà dei kimono che «deve essere incluso e immaginato all'interno dell'equazione estetica»⁷⁷. È il *transfert* di forme e simboli che richiama alla mente l'idea di traduzione totale di Norberg-Schulz che ha come fine la creazione di un *luogo* condiviso di culture a contatto. Prima di indagare l'ipotesi del progetto di architettura come traduzione, occorre non tralasciare quelle radici più profonde che costituiscono una base sicura per la costruzione della ricerca, ovvero l'idea che l'architettura come disciplina abbia sempre avuto la necessità di uscire da sé per spiegarsi, per trovare



Bruno Taut, Casa del prete a Sendai nel Tohoku, Giappone, 1933

Bruno Taut nella sua casa in Giappone, 1933



⁷⁶ Si suggerisce inoltre di approfondire la poesia dal punto di vista delle scelte operate dal suo autore. Infatti una indagine più approfondita ci permette di scoprire che sul promontorio di Darien non si trovava Cortés, ma Balboa e occorre sottolineare che Keats lo sapeva benissimo. Da un punto di vista prettamente fonetico però Keats per gli ultimi versi del sonetto scelse Cortés, falsificando l'avvenimento da un punto di vista storico. Tuttavia procede coerentemente con quanto intenda per "traduzione figurativa", ovvero una traduzione libera, non letterale, ma guidata da un punto di vista prettamente estetico.

⁷⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Two Naifs in Japan*, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics Upon A Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, MIT Press, Cambridge 1996, p. 110.

Venturi Scott Brown and
Associates, Research Matrix
per il progetto del Mielparque
Nikko Kirifuri Resort, 1997



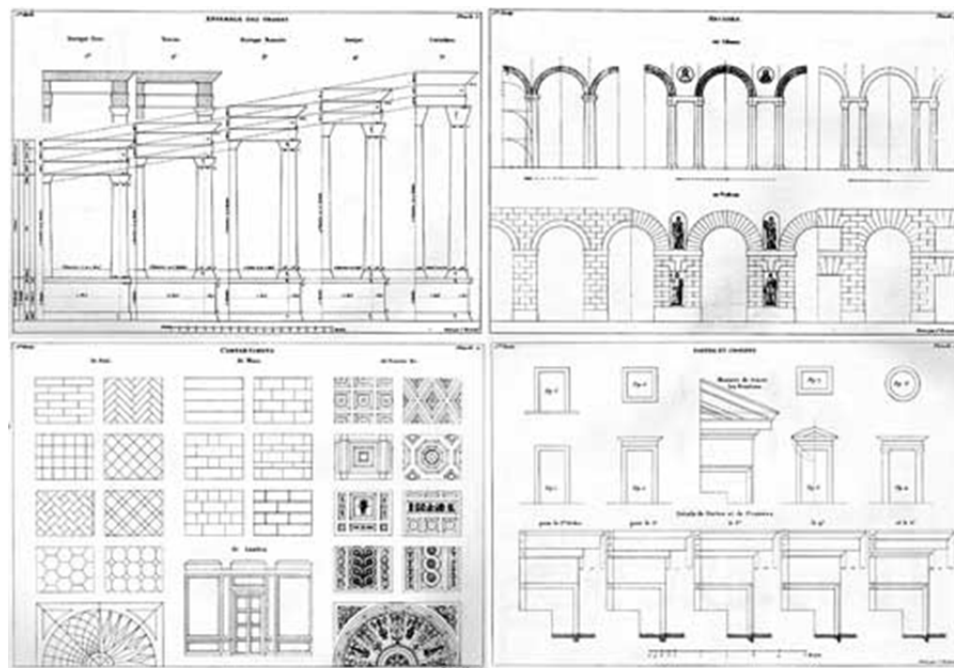
argomentazioni condivisibili che descrivano i suoi moti interni. Questo ha fatto sì che l'architettura intrecciasse con il linguaggio e con i testi una relazione di reciprocità, pur non aderendovi totalmente.

Parafrasando Adrian Forty potremmo dire che è molto diverso affermare che l'architettura è come un linguaggio o come un testo e dire che essa è un linguaggio o coincide con un testo. Questo significa che è molto diverso sostenere che ci sono un certo numero di cose in comune con il mondo del linguaggio o dei testi «per esempio la capacità di mediare dei significati oltre a ciò che è contenuto nella sua stessa materialità; tutt'altra cosa è affermare che l'architettura si rifà completamente alle regole sintattiche o grammaticali dei linguaggi parlati»⁷⁸ o dei testi scritti. Forty precisa inoltre che «in secondo luogo si dovrebbe distinguere tra le analogie che riguardano gli aspetti semantici del linguaggio, il significato, e quelle relative ai suoi aspetti sintattici, cioè al linguaggio come sistema grammaticale e strutturale. In terzo luogo, si dovrebbe anche distinguere tra quelle metafore che mettono a confronto l'architettura con la letteratura, intesa come sistema di composizioni definite all'interno di un dato linguaggio, e quelle metafore che considerano l'architettura analoga al linguaggio, inteso come generico fenomeno linguistico».⁷⁹ Questo stralcio illustra in effetti la ricchezza che si dispiega all'avvio di una analogia linguistica o testuale per spiegare il funzionamento della disciplina architettonica. L'architettura come testo in particolare ha alle spalle l'idea che le opere architettoniche possano essere “lette” proprio come le opere letterarie, così come ogni testo possa considerarsi come un'architettura; un'idea non inedita, ma che può essere già sottilmente rintracciata nel saggio “De l'architecture égyptienne” del 1803 di Quatremère de

⁷⁸ Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra 2000 tr. it. *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004 p. 64.

⁷⁹ Ibidem.

Jean-Nicolas-Louis Durand,
*Precis des leçons
 d'Architecture*, parte I, tav.
 3,9,10,11, 1802-1805



Quincy, così come l'idea di una grammatica che regolasse i meccanismi dell'architettura al pari dei testi di letteratura è un'idea già cara a Durand che nel 1802 scrisse "Précis des leçons d'architecture" fino ad arrivare a Summerson con "Il linguaggio classico dell'architettura" e a Jencks che comunque ha dedicato dei capitoli di "The Language of Post-modern Architecture" del 1977 ad alcuni temi chiave come parole, sintassi e semantica: in tutti l'idea che la costruzione architettonica possa essere equiparata alla costruzione sintattica di una frase di un testo, come risultante dalla combinazione di un set di elementi formali soggetti ad un insieme di regole formali⁸⁰. A questi ultimi testi si è poi sovrapposto tutto il dibattito sulla possibile relazione tra architettura e linguaggio che non è diffuso nei termini di una metafora – quella linguistica per l'opera di architettura – ma in quelli di una aprioristica corrispondenza. Il dibattito strutturalista è stato influente⁸¹, ma ha misurato solo le aderenze al modello linguistico e non le differenze. Partendo infatti dalla etimologia di linguaggio che descrive propriamente l'"uso della lingua", l'"agire per mezzo di parole"⁸² riconosciamo che «le parole sono un mezzo attraverso cui ci si riferisce ad un'idea. I segni architettonici, invece, significano quello che fisicamente rappresentano (sia spazialmente che strutturalmente) da un punto di vista visivo e quello che sensorialmente riescono a trasmettere attraverso le loro connotazioni caratteriali. [...] La grammatica del *linguaggio architettura*, composta dagli elementi colonna, pilastro, muro, trave e arco (ovvero superficie in tutte le varianti spaziali), scala e rampa, porta, finestra e tetto, come ogni grammatica, presuppone combinazioni infinite di un insieme di elementi finiti»⁸³. Le unità discrete dei due linguaggi non sono quindi omogenee, mentre affine si può considerare la meccanica combinatoria al fine di una composizione più complessa.

80 Cfr. Markus Cameron, *The words between buildings: Buildings and Language*, Psychology Press, New York 2002.

81 Cfr. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1967), Laterza, Roma-Bari, 2009.

82 Per una completa scomposizione del termine si veda: Alberto Calderoni, *Appunti dal visibile*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016, p. 82.

83 Calderoni, *Appunti dal visibile* cit., pp. 106-107.

Per questo motivo si abbraccia l'idea che le analogie possano funzionare proprio nel potenziale dispiegato da una comparazione forzata ed artificiale e non assecondando una rigida e mai effettivamente sperimentata identità.

Qualcuno, riporta Gregotti (riferendosi in realtà a Damiano Cantone⁸⁴), ha scritto poi che “l'architettura è un tipo di testo e ogni testo possiede una sua architettura”⁸⁵. Anche qui l'architettura non è immediatamente un testo, ha certe cose in comune con i testi così che è più corretto dire che è *come un testo* e i suoi strumenti e gli elementi messi in opera sono invece il supporto di una testualità più ampia, sollecitano la traducibilità dell'opera e si prestano a successive rielaborazioni: è il prodotto del nostro interagire con questi e oggetti, forse il vero testo del progetto, la vera narrazione di cui vale la pena occuparsi. Questa narrazione è il processo, che per molti è il cuore pulsante dell'opera: Semerani individua appunto il senso profondo della composizione nel penetrare le strutture del progetto, le sue relazioni interne affermando che «la composizione opera nell'in-attualità. L'inattualità è un imperativo categorico. Essa deriva dall'obbligo permanente di andare dentro, verso l'interno dell'architettura, non verso il futuro, non verso il suo passato»⁸⁶.

Nell'analisi di un testo, il modello non è predeterminato, l'opera si apre allo scandaglio delle possibili interrelazioni con altri codici culturali, alla ricerca di quelle che Barthes chiamava le “piccole vene”⁸⁷ di senso, i luoghi talora minuti e nascosti che completano la trama semantica dell'opera.

Il linguaggio, sia scritto (che diventa testo) che parlato, è un sistema che tende ad esprimere meglio e anche a celebrare le differenze di senso. Questo non significa che l'«architettura sia un linguaggio internazionale, che sia una sorta di esperanto compreso nello stesso modo ovunque sia parlato»⁸⁸. L'architettura vive costantemente in una dimensione di decodifica e prassi traduttiva. Infatti, continua Forty «il problema della traduzione è semplicemente un'altra manifestazione della transitorietà del significato, che è fondamentale per questa ricerca: la migrazione delle idee e delle parole da un linguaggio all'altro è un aspetto ulteriore di quello che accade all'interno di uno specifico linguaggio, al pari della sostituzione di una metafora con un'altra. [...] Tuttavia non dovremmo considerare l'atto della traduzione, come spesso accade, un problema, poiché attraverso la traduzione le parole perdono, ma al contempo, acquisiscono significato»⁸⁹.

Come un linguaggio, come un testo: questo lavoro quindi sul *come*, che ci permette di concepire il progetto, nel suo farsi e quindi nel suo processo, come una traduzione letteraria, mettendo da parte ogni pretesa di perfetta uguaglianza, non

84 Tra i suoi scritti appare utile riferirsi a: Damiano Cantone, Luca Taddio, *L' affermazione dell'architettura. Una riflessione introduttiva*, Mimesis, Milano 2011; nel testo si pone al centro il tema del produrre come esito di una combinazioni di saperi, anche estrinseci alle competenze specifiche dell'architettura. Per gli autori temperare questo sconfinamento significa individuare un oggetto d'analisi critica sia per il filosofo che per l'architetto.

85 A questo proposito, ovvero all'idea del testo letterario che dischiude un'architettura potremmo citare Jean – Pierre Vernant quando dice “Esiste un ordine del racconto. Un racconto si sviluppa fra un punto di partenza e un punto di arrivo. Quando lo studiamo e lo confrontiamo con altri racconti, viene fuori un'architettura”. Cfr. Jean-Pierre Vernant, Jacques Le Goff, *Dialogue sur l'histoire: entretiens avec Emmanuel Laurentin*, Bayard Editions, Montrouge 2014, tr. it. *Dialogo sulla storia*, Laterza, Roma 2017.

86 Cfr. Luciano Semerani, *Introduzione a Colin Rowe e all'architettura come testo*, in Mauro Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010.

87 Roland Barthes, *S/Z*, Editions Seuil, Parigi 1970, tr. it., *S/Z*, Einaudi, Torino 1981.

88 Forty, *Parole e edifici* cit., p. 15.

89 *Ivi*, pp. 15-16.

è secondario: ci si interessa dunque più al “come” che al “perché” interrogando quelle forme che innovano attraverso modificazioni e trasgressioni. Il come fa riferimento al dicibile e allo scrivibile, ai modi di innescare un dialogo con chi ci ha preceduto, il perché è di pertinenza della critica non dell'architetto che progetta gli spazi dell'abitare. È più probabile che attraverso il “come” si possa azzardare il “perché” e non viceversa, ovvero che l'architetto interessato alla discretizzazione dei moti del processo di progetto, riveli anche buone capacità critiche.

La traduzione diventa dunque un tropo, una maniera di spiegare la trasformazione di forma e significato che si innesca nel trasferimento di un'opera di architettura, posta come riferimento all'interno del procedimento compositivo, in una nuova destinazione. Ragionare sul “come” fa sì che non si avanzi nessuna pretesa di equivalenza dell'architettura con i sistemi del linguaggio, né con la struttura dei testi, quando l'intento è stressare la metafora concettuale della traduzione dell'architettura per poter cogliere degli aspetti inesplorati attraverso l'adozione di alcuni termini specifici altri rispetto ai discorsi correnti sul progetto.

Le teorie della traduzione hanno definito un corpus ricco di riferimento per il loro approfondimento e hanno incoraggiato nel tempo quei modi del tradurre che differivano rispetto alla considerazione dell'originale, al grado di fedeltà espresso, al grado di trasformazione o ibridazione del “testo” di partenza.

Ma «che cosa vuol dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi “dire la stessa cosa”, e non sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia *la cosa*. Infine, in certi casi, è perfino dubbio cosa voglia *dire*»⁹⁰. Nell'opinione comune tradurre significa riprodurre identicamente un testo ritenuto originale in un'altra lingua. Eppure la traduzione come passaggio tra due lingue si rivela come un'astrazione rispetto alla complessità di temi e questioni che dispiega. Queste righe che sono l'incipit di “Dire quasi la stessa cosa” di Umberto Eco racchiudono molti nodi problematici per la prassi traduttiva: tra essi la questione dell'equivalenza, la codificazione delle regole, l'oggetto della traduzione, il problema dell'interpretazione.

La traduzione linguistica si fonda sulla possibilità di conversione di un testo che deve essere recepito in un'altra lingua. Per la cultura visuale, non sempre la ricezione comporta un cambiamento; le immagini ad esempio si trasferiscono all'istante all'interno dello spazio geografico nella contemporaneità, presupponendo una loro intrinseca universalità; si arriva quasi a supporre che una “traduzione non propriamente detta” ovvero quella che non ha a che fare con i testi o con i dialoghi, un'immagine, un'architettura in un luogo lontano da quello di origine, “scavalchi” le difficoltà proprie della traduzione linguistica.

La definizione di traduzione a cui si intende far riferimento, è inevitabilmente ampia e tenderà ad includere in prima analisi, ciascun atto di cambiamento espresso a partire da un luogo, una condizione, un medium o un linguaggio.

⁹⁰ Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 9.



Andrei Tarkovsky, *The Sacrifice*, 1986

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965



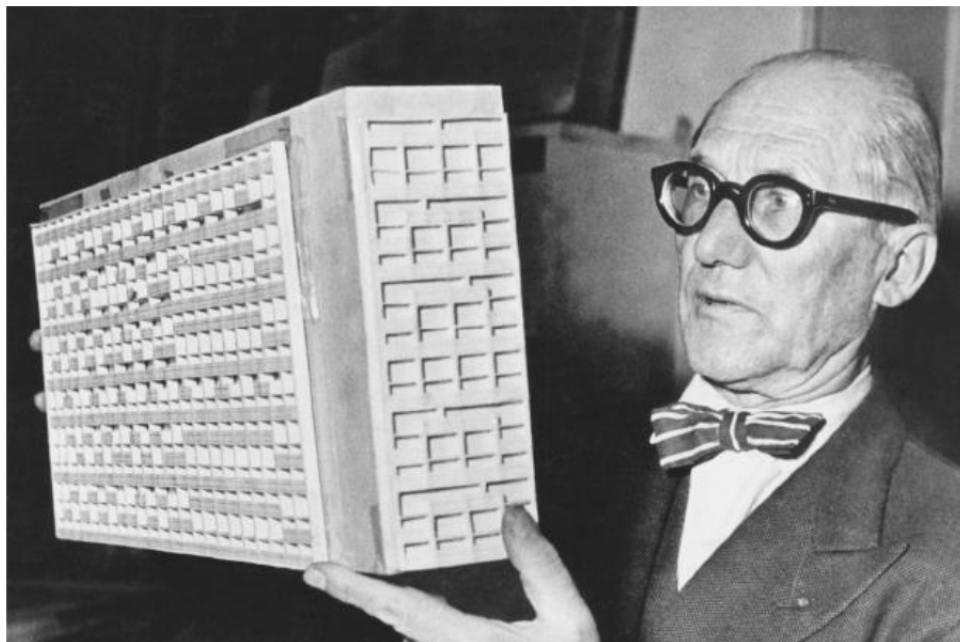
La traduzione per sua stessa natura è un incrocio di discipline, una disciplina “di confine”. Abbiamo visto che la sua rilevanza per l’architettura non è ovvia e nemmeno unanimemente riconosciuta, manca dunque una letteratura specifica, che per il momento si sviluppa intorno a poche frammentate riflessioni teoriche. Il rapporto tra architettura e traduzione non è ancora stato affrontato in maniera sistematica, sebbene, intesa la traduzione come corollario del linguaggio, la sua imprescindibilità dovrebbe emergere dal fatto che come ci ricorda Adrian Forty riportando le parole di Tom Markus «il linguaggio è al centro della realizzazione, dell’uso e della comprensione degli edifici»⁹¹. La sua rilevanza quindi in architettura non è riconosciuta, la stessa scienza o teoria della traduzione o i più contemporanei *translation studies*, tutte discipline recenti⁹², costituiscono un campo autonomo di ricerca in divenire, ovvero una somma cospicua di studi sull’argomento e di impostazioni teoriche messe a punto da numerosi autori, traduttori e non traduttori di testi scritti. Nell’esplorare la distanza e la prossimità di due discipline distinte, vengono in realtà alla luce quei punti di contatto e connessioni inedite che sollecitano la prosecuzione dell’indagine evidenziandone una struttura comune che permette di andare oltre l’uso figurato della pratica del tradurre per argomentare le ragioni delle scelte del progetto di architettura.

Ci si muove nella ricerca all’interno di un paesaggio non lineare; architettura e traduzione, entrambe questioni che hanno a che fare con la necessità e la sopravvivenza, hanno radici lontane e profonde; se, dunque, non si possono rompere antiche separatezze tra campi di lavoro è tuttavia possibile istituire un terreno di ragionamenti analogici che può rivelarsi fecondo volto al riconoscimento di quei punti di contatto interdisciplinare che preludono alla costruzione di un paradigma traduttivo adottabile nella composizione architettonica che lavori con le forme e le pratiche compositive.

91 Forty, *Parole e edifici* cit., p. 11.

92 “Intorno al secondo dopoguerra si sono verificati i primi segnali che indicavano un modo di affrontare il problema della traduzione con criteri metodologici scientifici e rigorosi. La disciplina che si intendeva così formare è stata successivamente chiamata con modi diversissimi, ognuno dei quali rifletteva una diversa impostazione teorica. È sufficiente infatti percorrere la storia di questi nomi – *scienza della traduzione*, *teoria della traduzione*, *traduttologia* e infine *translational studies* – per conoscere i vari punti di vista con cui si è studiato il tradurre.” Siri Nergaard (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, p. 3, e cfr. James Holmes, *The Name and the Nature of Translation* (1972), *Translated! Papers on Literary Translation and translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 67-91.

Le Corbusier e il modello delle
Unité d'Habitation di Marsiglia



La definizione di traduzione che si intende esplorare ha a che fare con il trasferimento, di un'architettura che per il suo valore avanguardistico è considerata "originale" nel dibattito architettonico in un altro luogo – fisico o di carta (rispetto a sperimentazioni mai effettivamente realizzate) – che genera sempre una seconda architettura "tradotta", e ne costituisce una derivata, non un'opera equivalente. Si intende in particolare tracciare ed analizzare il processo di prelievo e trasformazione tutto interno alle pratiche compositive del progetto e riflettere sull'impatto che questo trasporto ha nella cultura del progetto.

Nel 2014, durante la quattordicesima edizione della Biennale di Architettura di Venezia tra gli eventi collaterali della mostra si è svolto il seminario workshop "Architecture in Translation. The Mediation of Social and Urban Spaces" a cura di Manuel Orazi e Siri Nergaard⁹³. La call, come prima esplorazione sistematica dell'argomento riconobbe la possibilità di discutere intorno alle innumerevoli declinazioni dei meccanismi traduttivi all'interno della nostra area di ricerca: si inaugurarono i ragionamenti sulla traduzione nel passaggio dal disegno all'edificio, nel tradurre un progetto disegnato in una costruzione o in uno spazio urbano, così come dal diagramma al progetto, da una differente disciplina all'architettura, da un testo ad un'immagine visiva⁹⁴. L'attività del traduttore, secondo i curatori, manifestava notevoli affinità poi con quella dell'architetto e ancora la città, crocevia di lingue per definizione, come spazio di traduzione avrebbe potuto costituire una realtà fisica dove sperimentare considerazioni più astratte: tutte queste suggestioni, sebbene assemblate per la prima volta costituirono un campo di indagine fertile per l'inizio di questo studio⁹⁵. Riconoscendo l'urgenza dell'allargamento dei rispettivi punti di vista per costruire nuove prospettive di ricerca, i curatori provano a rispondere ad alcune domande attraverso gli interventi programmati, che sono transitivamente anche

⁹³ Siri Nergaard è docente di Teoria della traduzione presso L'Alma Mater Studiorum a Bologna ed autrice di due importanti raccolte antologiche di testi sul tema della traduzione ovvero *La teoria della traduzione nella storia* (1993) e *Teorie contemporanee della traduzione*.

⁹⁴ Cfr. Robin Evans, *Translations from drawings to buildings and Other Essays*, Architectural Association, Londra 1997 e Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Londra 1995

⁹⁵ Per un approfondimento delle dinamiche di traduzione come mediazione negli spazi urbani si suggerisce Sherry Simon, *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*, Routledge, Londra e New York 2012.

quelle che nelle prime battute si è posta ricerca nella costruzione della sua specifica ipotesi: «1) Come possono viaggiare fra le culture gli stili, le tradizioni e le convenzioni architettoniche? 2) Come possiamo descrivere le specificità culturali delle espressioni architettoniche che le rendono intraducibili? 3) Perché è così importante – se lo è – che l'architettura viaggi attraverso la traduzione?»⁹⁶.

L'architetto di Colin Rowe tratteggiato nelle pagine di "Collage city", impegnato della ricezione e trasmissione dei messaggi, esperto della comunicazione è un "architetto traduttore", come quello di Quaroni – *colui che mette insieme cose distanti tra loro* – che cerca, più romanticamente, di far incontrare le lingue, le culture, unire il passato e il presente, il lontano e il vicino. In entrambi i casi l'architetto emerge come soggetto responsabile di un certo tipo di negoziazione, di trasferimenti di linguaggi e adattamenti di contesto. Architetto e traduttore possono, in poche battute, riconoscersi nello stesso *modus operandi*. Da entrambi i punti di vista l'architetto infatti come mediatore, dischiude un mondo semantico, linguistico, prefigurativo altrimenti inaccessibile: è un intermediario all'interno di un necessario processo *semiosico* ampio.

Naturalmente per poter affrontare queste ipotesi occorre anche «far uscire l'idea di traduzione dai suoi legami storici con il mondo linguistico e provare a vederla, in quanto parte endemica della semiosi, anche come processo cognitivo che favorisce processi di passaggio di altro tipo, come quelli inventivi e progettuali»⁹⁷.

L'idea di traduzione ampia, aperta a cui si deve anzitutto fare riferimento è quella che Peeter Torop⁹⁸, ha introdotto nel 1995 parlando di "traduzione totale"; quest'attributo "assoluto" vuole essere una il perseguimento di una ricerca metodologica il più possibile comprensiva, che va ad includere alla traduzione testuale (la traduzione da un testo intero ad un altro testo intero), anche la traduzione metatestuale (la traduzione di un testo intero non in un altro testo intero, ma in una cultura), la traduzione intratestuale, la traduzione intertestuale (in entrambi i casi con le dovute differenze è la comprensione di un testo a partire dalla propria memoria testuale) e la traduzione extratestuale (il testo in lingua è trasmesso per mezzo di codici diversi, linguistici e extralinguistici), in uno studio completo dei problemi di traduzione in senso lato che mira a dimostrare quanto la traduzione come processo si mostri identica in tutti questi casi. Così la disciplina della traduzione può muoversi dentro limiti molto più ampi ma anche elastici potendo proiettarsi nel terreno della multidisciplinarietà, con slanci verso la disciplina architettonica, intorno a quelle operazioni di ricodificazione, trasposizione in comune che secondo l'autore non possono scindersi dai contributi teorici. Per Torop il primato degli studi resta il processo: «il principale oggetto di studio della scienza della traduzione [dovrebbe] essere il processo traduttivo» visto che, come l'autore osserva, «dall'analisi di questo processo (o dal rifiuto di analizzarlo) discendono le questioni più dibattute della scienza della traduzione stessa»⁹⁹.

Non da ultimo il suo contributo intorno al concetto della traduzione totale che può dirsi fondamentale ai fini della ricerca sono le ultime riflessioni sul fatto che

96 Manuel Orazi *Perché architettura significa visualizzare il genius loci*, «La confederazione italiana», 12/2014.

97 Salvatore Zingale, *Come una traduzione*, in Baule, Caratti (a cura di), *Design è Traduzione* cit., p. 79.

98 Cfr. Peeter Torop. *Total'nyj perevod*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 1995, tr. it. *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, Hoepli, Milano 2010.

99 Torop, *La traduzione totale* cit., p. 7.

il traduttore di un testo (in senso ampio) non potrà più essere considerato separatamente dal suo ruolo di critico della traduzione, così come il critico è a sua volta un traduttore, contribuendo con le sue attività all'inserimento di un testo in un'altra cultura. Così, più volte si tornerà sulla combinazione progetto/critica provando a verificare come l'architetto "traduttore" come artefice e manipolatore di forme sia anche per se stesso un buon critico.

Presupposta la necessità di un allargamento delle forme di traduzione, per includere anche quella che potremmo definire "architettonica", occorre osservare che la contemporaneità ha comunque imposto agli studi sulla traduzione quello che è stato definito da molti come un "cultural turn". Alle questioni propriamente tecniche, che materializzano il concetto astratto di "volgere un testo in una lingua altra", si sono sovrapposte quelle etiche e culturali dei presupposti e gli effetti della traduzione. Questa dimensione sempre più interculturale celebra la traduzione come un «atto di comunicazione che avviene tra le culture»¹⁰⁰; da questo punto di vista la traduzione realizza, crea, "luoghi significativi" attraverso la ricreazione del *genius loci* del testo (in senso generale) originale, come *fatto culturale*.

Il concetto di *genius loci*, che come vediamo è proprio della traduzione oltre che dell'architettura si riferisce a un aspetto specifico e anche problematico della traduzione che è la questione della intransigenza alla traducibilità, ovvero l'intraducibilità. Nella traduzione tra lingue e culture si incontra spesso la difficoltà, o addirittura l'impossibilità, di trasportare il significato, e l'atmosfera del testo oltre i confini. Sappiamo che "quando un'opera raggiunge il suo massimo d'intensità" scriveva Le Corbusier, "si produce un fenomeno di spazio indicibile"¹⁰¹, che Corbellini commenta come «resistenza alla descrizione». La qualità ultima di un'opera di architettura, come di un testo in un'altra lingua, sembrerebbe risiedere nella sua "aura", la sua sostanza specifica che «come sosteneva Goethe per i fenomeni di stratificazione della poesia, sarebbe intrinsecamente intraducibile in un'altra "lingua"»¹⁰². Tradurre significa anche imbattersi nell'indicibilità di un testo, in quella impossibilità della traduzione che per la poesia fa dire a Borges in una sorta di iperbole "l'originale è infedele alla traduzione", ovvero la sensazione dell'impossibilità di catturare e portare attraverso una distanza – temporale o geografica – il "genius loci" dell'originale che fluttua sul suo *espace indicible*. Il fallimento della traduzione, la mis-traduzione consapevole di Le Corbusier ad esempio, non condanna questo tipo di resistenza, piuttosto la celebra, proprio «come una forma linguistica di fallimento creativo»¹⁰³; e al contrario, potremmo aggiungere, molte invenzioni linguistiche sono proprio l'esito di traduzioni imperfette o impossibili.

Questo aspetto della traduzione è inevitabilmente prossimo a quello imposto all'attenzione generale dello storico norvegese dell'architettura Christian Norberg-Schulz. Come sappiamo per Norberg-Schulz «fare dell'architettura significa visualizzare il *genius loci*»¹⁰⁴ e incorporarlo nel processo di definizione dei luoghi appropriati allo svolgimento della vita dell'uomo, che sia capace di riconoscere come dimora, per abitare.

100 Cfr. Siri Nergaard, *Introduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione* cit.

101 Le Corbusier, *L'Espace indicible*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», numéro spécial "Art", 1946, pp. 9-17.

102 Corbellini, *Lo spazio dicibile* cit., introduzione.

103 Cfr. Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso Books, New York 2014.

104 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*, Rizzoli, New York 1979, trad. it. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1980, p. 5.

Le Corbusier, Cappella del monastero di Sainte-Marie de la Tourette, 1953



Le Corbusier, Abside nella Cappella di Notre Dame du Haut Ronchamp, 1955



Genius loci è la virtù di un luogo, il nume che veglia sulla sua esistenza e si riflette nell'uomo, l'equivalente che per un testo letterario originale è la sua *versione interlineare* (riferendoci a Benjamin), il germe della sua traducibilità. Architetto e traduttore coincidono nel compito complesso di "creare luoghi significativi" in cui riverberi il *genius loci*, sia esso fisico o narrativo. Il primo passo è recepirlo, attraverso quella sensibilità recettivo-interpretativa che è propria del bambino di Piaget, comprenderlo e quindi "figurarlo", nel senso proprio di Lynch di «evocare una immagine vigorosa», quella leggibilità che permette agli oggetti che abbiamo di fronte non solo di «esser veduti, ma anche acutamente ed intensamente presentati ai sensi»¹⁰⁵. Così l'uomo si impossessa di un ambiente e il traduttore del testo, entrandovi a farne parte.

Questo concetto dimostra tutta la sua forza soprattutto visto dalla parte opposta delle riflessioni sull'architettura e la città senza storia indotte dal testo "Generic City" di Rem Koolhaas che si chiede se «Is the contemporary city like the contemporary airport- "all the same"? Is it possible to theorize this convergence? [...] What if we are witnessing a global liberation movement: "down with character!" What is left after identity is stripped? The Generic?»¹⁰⁶. La città generica secondo Koolhaas manifesta la perdita di identità, così come questa si è storicamente tramandata. La città contemporanea invece si emancipa da questo concetto, che invece imprigiona, resiste all'espansione, all'interpretazione, al rinnovamento, alla contraddizione, un'identità che centralizza ed insiste su un'essenza¹⁰⁷. Nella città di parti, pezzi e monumenti di Rossi al contrario è più semplice identificare una *translation zone*? Ed essa aderisce allo spazio fisico o ha a che fare solo con l'intangibilità del tempo della città? È la distanza tra due luoghi distinti che parlano lingue diverse o il tempo che passa innesca le trasformazioni che intercorrono tra originale e traduzione? Emily Apter¹⁰⁸ si immerge in queste

¹⁰⁵ Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960, tr. it., *L'immagine della città*, Marsilio, 1964. 1998, p. 32.

¹⁰⁶ Rem Koolhaas, *The Generic City*, in *S,M,L,XL*, Monacelli Press/Rotterdam: 010 Publisher, New York 1995, p. 1239.

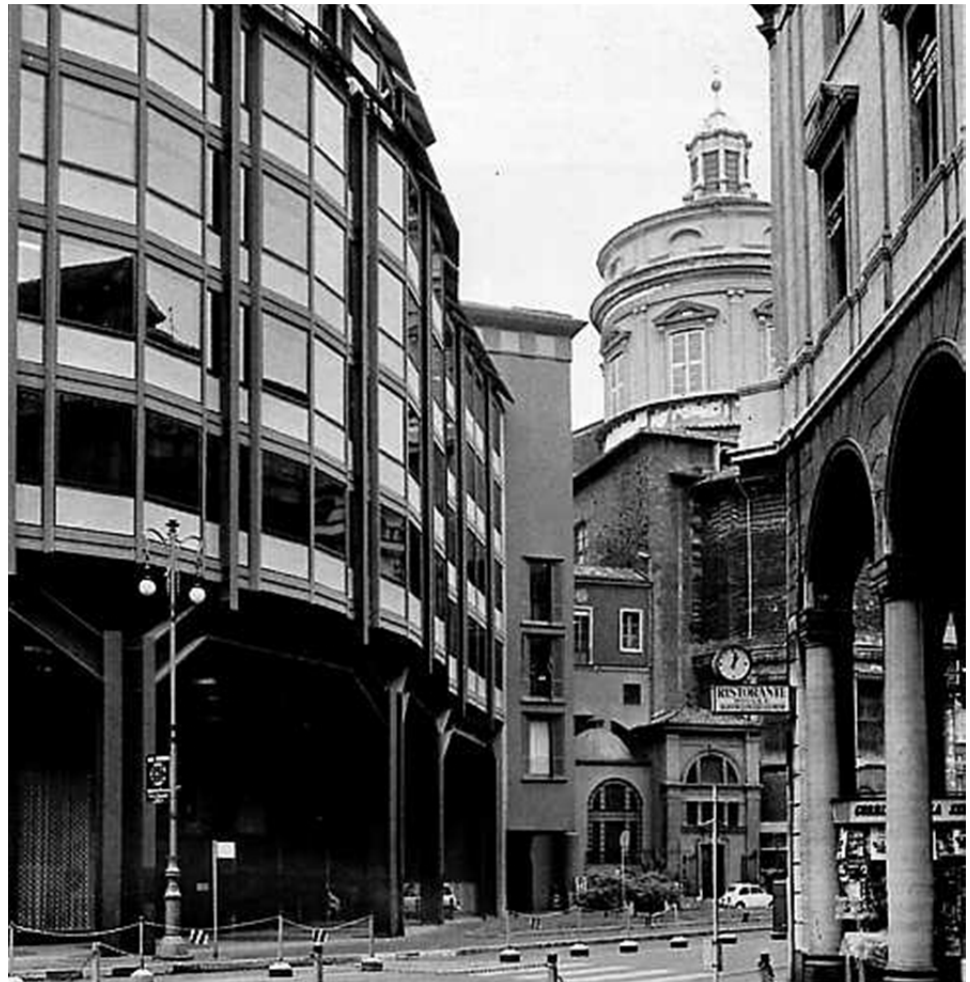
¹⁰⁷ Koolhaas, *The Generic City* cit., p. 1248.

¹⁰⁸ Cfr. Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton 2006.

domande individuando come traduzione il termine utile a definire i modi in cui gli esseri umani attivano qualsiasi tipo di negoziazione tra passate e future tecnologie di comunicazione mentre si spostano (*shifting*) i parametri attraverso cui il linguaggio stesso è culturalmente e politicamente trasformato.

Lo stesso processo traduttivo sarà definito da Eco più avanti nel testo come un tipo di “negoziazione”, qualunque sia il grado trasformativo che porta con sé sarà sempre fatto di perdite e di compensazioni, siano esse assolute o relative. Traducendo, non si dice mai la stessa cosa, e non si mai del tutto certi che il processo interpretativo abbia tralasciato «un riverbero ultravioletto, un’allusione infrarossa»¹⁰⁹; limando via l’originale nelle sue parti, si perde qualcosa per ottenerne potenzialmente altro, e come le parti in un gioco si prova a completare il progetto in un equilibrio di soddisfazione e rinuncia.

Nella trasmissione – tra tempi e luoghi differenti – si realizza sempre un tipo di trasformazione; queste sottili mutazioni che, in letteratura come in architettura, si compiono nel trasporto di un modello, una forma, o una tecnica, da un luogo ad un altro e da un tempo ad un altro, possono essere considerate come sovrascritture di testi precedenti: infatti «da un lato il mondo si presenta come una somma di eterogeneità; dal lato opposto come una sovrapposizione di testi,



Christian Norberg-Schulz,
Carattere e adattamento.
Edificio in Piazza Meda a
Milano dei BBPR, 1979

¹⁰⁹ Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 94.

Jan Vermeer, *La Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, 1657

Tom Hunter, *Woman Reading Possession Order*, 1998



ognuno leggermente diverso dal precedente: traduzioni di traduzioni di traduzioni»¹¹⁰, ciascuno leggermente diverso da quella precedente nell'identificazione di una sequenza.

La traduzione in questo caso diventa *palinsesto*, ovvero diventa l'ultima delle tracce sovrapposte che lasciano in filigrana le prime versioni¹¹¹. «Ogni linguaggio ha una sua particolare famiglia di interpreti»¹¹² e «Nessun linguaggio è universale»¹¹³ sintetizza Koenig nel libro «Analisi del linguaggio architettonico» ma «l'ipotesi che ci sia uno spazio uniforme che il significato può attraversare senza alcuna modulazione è più di una ingenuità comunque. Tuttavia in primo luogo solo assumendo la sua esistenza pura e incondizionata si può acquisire un'idea precisa dei tipi di deviazioni a partire da questa condizione immaginaria»¹¹⁴; quello che Evans definisce *pattern of deviations* è l'insieme delle coscienti o incoscienti modificazioni che si innestano in un atto di trasmissione e che secondo Lefevere vengono dettate sempre da un'ideologia o una poetica contingenti così che riscrivere equivalga sempre a manipolare: «La riscrittura è manipolazione, messa al servizio del potere, ma nel suo aspetto positivo può supportare l'evoluzione di una letteratura e di una società. [...] Ma la riscrittura può anche reprimere l'innovazione, distorcere e trattenere, e in un'epoca di inarrestabili pratiche di manipolazione di tutti i tipi, lo studio dei processi di manipolazione della letteratura esemplificato dalla traduzione può aiutarci a maturare una maggiore consapevolezza del mondo in cui noi viviamo»¹¹⁵. Comprendiamo così che tradurre significa trasformare e che il grado di questa trasformazione oscilla tra un minimo ed un massimo che è sempre determinato da una specifica condizione culturale; citando Borges, riproposto da Carlos Martí Aris nel libro «Silenzii eloquenti», «[...] nessuno può aggiungere originalità alla letteratura; tutti gli scrittori sono traduttori di archetipi esistenti»¹¹⁶. Così,

110 Cfr. Octavio Paz *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcellona 1971.

111 Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Parigi 1982, tr. it., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

112 Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964, p. 18.

113 *Ivi*, p. 19.

114 Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays* cit., p. 154.

115 André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai 2004, p. VII.

116 Carlos Martí Aris, *Silenzii eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002, p. 20

provando ancora a riferirci e a parafrasare Martí Arís la trasformazione diventa il motore della traduzione così come lo è per il progetto di architettura¹¹⁷. Si parla di trasformazione e non di alterazione, trasfigurazione, modificazione, nel suo letterale significato di “passare da una forma all'altra”¹¹⁸ perché dal «lavorare con le forme, sorge una nuova forma, diversa, e cioè il progetto»¹¹⁹. Infatti «la traduzione abusa dell'originale trasformandolo»¹²⁰ così che si possa, come afferma Derrida addirittura pensare di «sostituire alla nozione di traduzione quella di trasformazione: trasformazione regolata di una lingua da parte di un'altra lingua, di un testo da parte di un altro testo. Infatti noi non avremo, né abbiamo mai avuto, a che fare con un «trasporto» di puri significati che lo strumento – o «veicolo» - significante lasci vergine e incontaminato da una lingua all'altra, o all'interno di una stessa lingua»¹²¹. Se la traduzione può considerarsi una necessità connaturata all'esperienza, tradurre, da un punto di vista pratico, implica sempre l'imposizione di un artificio; anche nel caso della traduzione quest'artificio non può nascere dalle sole intuizioni del traduttore/inventore impegnato in solipsistico sforzo di trasformazione del reale in «l'artificio, che trasforma la materia bruta in un'espressione costruita, deve pur essere soggetto a delle regole, come lo è un gioco, e dipende chiaramente da una procedura sintattica il disporre in qualche modo gli elementi in accordo con delle regole. Anche quei progetti che reclamano di fare assegnamento solo all'occhio, quale giudice dei loro sforzi e loro unico arbitrio, se messi alle strette, confesseranno di ubbidire, se non a un insieme di regole fisse, almeno a un certo numero di pregiudizi abitualmente formulati in termini di gusto»¹²². Così anche la traduzione che reclama l'aver proceduto ad hoc su un caso specifico in realtà ha una sua “memoria”, e diventa «un gioco in cui ogni mossa successiva è influenzata dalla conoscenza delle decisioni precedenti e dalla situazione che ne è derivata»¹²³. Il risultato è in equilibrio tra una certa educazione formale e i prodotti di meccanismi combinatori. La misura del risultato di una traduzione si è storicamente e tradizionalmente definita come l'abilità di trasportare o riscrivere l'originale nella lingua di arrivo in termini di fedeltà al testo. Parafrasando Steiner potremmo sostenere che tutte le teorie proprie della traduzione sono soltanto varianti di una insopprimibile domanda, ovvero in che modo può o deve essere raggiunta la fedeltà? Il concetto di fedeltà è però subito ambiguo nello specifico disciplinare dell'architettura, che anche in nome di una presunta fedeltà più spesso ottiene un effetto di «distanza, distorsione o trasmutazione»¹²⁴. La trasformazione che si innesca nella tradizione linguistica come in quella architettonica è ben spiegata da Ackan in “Architecture in translation. Germany, Turkey and the modern house” quando fa notare che «se mai potesse esserci qualcosa di simile ad una trasformazione massima durante l'atto di traduzione in architettura, cosa che non potrebbe mai sussistere, lo sarebbe quando nel progetto nessuna fonte potesse essere rilevata. Al contempo, se mai potesse esserci qualcosa di simile ad una

117 Cfr. Carlos Martí Arís, *Il concetto di trasformazione come motore del progetto* in *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Marinotti Edizioni, Milano 2007, pp. 13-45.

118 *Ivi*, p. 35.

119 *Ibidem*.

120 Mark Wigley, *La traduzione dell'architettura, la produzione di Babele*, in Biraghi M., Damiani G. (a cura di) *Le parole dell'architettura: un' antologia di testi teorici e critici, 1945 – 2000*, Einaudi, Torino 2009, p. 376.

121 Jacques Derrida, *Positions*, Éditions de Minuit, Parigi 1972, tr. it. *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, Ombre corte, Verona 1999, p. 31.

122 Rykwert, *Necessità dell'artificio* cit., p. 5-6.

123 Jifí Levý, *La traduzione come processo decisionale*, in Siri Nergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 64-65.

124 Esra Ackan, *Architecture in Translation: Germany, Turkey and the Modern House*, Duke University Press, Durham 2012, p. 8.

minima o nulla trasformazione durante l'atto di traduzione, cosa che non potrebbe mai accadere, corrisponderebbe a quando le condizioni nei luoghi di partenza e di arrivo possono dirsi identiche»¹²⁵. Si comprende quindi come non è possibile contemplare traduzione senza trasformazione.

Una memoria formale accompagna il lavoro del traduttore e quello dell'architetto; esperienze che fanno prima appello ad una sensibilità, il presupposto della maturazione di uno specifico "sguardo traduttore". Uno sguardo comune ma specifico che anche se a diversi livelli e su scale diverse si muove ricercando e risolvendo continui passaggi traduttivi si esprime «come cura nel passaggio tra mondi linguistici diversi, tra materiali diversi, tra tecniche diverse, tra funzioni, forme e formati diversi. Nel loro insieme, fanno del progettare una consapevole pratica transitiva, dove il passaggio da uno stato a un altro è percepito come tale e come tale è governato. Questa sensibilità dello sguardo sa cogliere e selezionare i nuclei traduttivi: quegli embrioni di mutamento, quei singoli elementi di dettaglio che, celando una carica trasformativa, sono all'origine di trasposizioni, di trasferimenti, che permettono di cogliere una lettura nel cuore delle cose e dunque di individuarne la traducibilità; generano connessioni nella distanza interstiziale tra artefatto e artefatto, o negli interstizi interni a un singolo artefatto»¹²⁶.

«La traduzione è una forma. Per intenderla come tale, bisogna risalire all'originale. Poiché la legge della traduzione è racchiusa in esso, o nella sua stessa traducibilità»¹²⁷. Traduzione e originale, originale e copia, sono i termini di una proporzione apparentemente insolubile. «Questo originale in realtà non c'è; e se non c'è l'originale, chi ne è l'autore? E l'autore di cosa, se l'originale non c'è più?»¹²⁸ Mario Carpo si interroga da anni sui temi dell'autorialità, della trasmissione e sopravvivenza dell'opera di architettura, parole chiave intorno alle quali confrontandosi con la disciplina della traduzione anche questa ricerca invita a riflettere.

Secondo Florian Beigel «l'idea della traduzione è molto importante. Non si deve prendere un esempio architettonico e copiarlo direttamente in un'altra situazione o in un altro luogo. Questo è un lavoro completamente privo di significato, ed è fatto dai postmoderni e dagli architetti consci degli stili "commerciali". [...] Il punto è arrivare a una comprensione delle principali qualità spaziali e delle relazioni tettoniche di un dato riferimento, e di essere in grado di usare questa comprensione come guida quando si cerca un concetto spaziale in un progetto. Il riferimento non dovrebbe essere imitato come un'immagine o uno stile. [...] La traduzione sarà adattata a condizioni completamente nuove. Probabilmente sarà realizzato con materiali diversi e potrebbe diventare una costruzione più semplice. Si spera che però condivida con esso alcuni significati o alcune esperienze spaziali»¹²⁹. Anche qui per Beigel come prima per Benjamin, impossessarsi di un'immagine non è traduzione perché quest'ultima la traduzione procede dall'originale, non vi aderisce come un simulacro ma è l'«esito di un produrre, di una οἰσις (pòiesis)»¹³⁰.

125 Ibidem.

126 Salvatore Zingale, *Come una traduzione. La traduzione nel senso del design*, in Baule, Caratti (a cura di), *Design è Traduzione* cit., pp. 40-41.

127 Cfr. «[...] Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua "sopravvivenza" [...] È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita» in Benjamin, *Il compito del traduttore* cit., p. 40.

128 Cfr. Mario Carpo, *Valerio Olgiati* cit.

129 Cfr. Florian Beigel, Philip Christou, *Translations*, Christoph Merian Verlag, Basilea 2015.

130 Ugo, *Architettura ad vocem* cit., p. 47.

Il riconoscimento della traduzione architettonica da altre prove di appropriazione più o meno lecita del già *fatto* passa per la distinzione forma/immagine; nella produzione contemporanea di architettura emerge un archivio senza freni di *meme*, di elementi di un paesaggio culturale che si alimenta soprattutto per imitazione attraverso un ambiente influenzato più dalla visione fotografica che dalla sfera materiale del costruito¹³¹. La circolazione virale delle immagini a partire dalla grande novità della riproducibilità meccanica dell'opera d'arte, che modificava drasticamente il rapporto tradizionale fra originale e riproduzioni rende complesso questo compito di riconoscimento. André Malreaux nel *Musée Imaginaire* del 1947 ci parla di una progressiva smaterializzazione del riferimento anche per l'opera d'arte; queste opere perdono il loro carattere oggettivo di cose inserite in un dato ambiente, la loro qualità materica, la loro effettiva sostanzialità, ed entrano a far parte di una galleria esemplificativa di stili che disincarnati si susseguono gli uni gli altri nel tempo. Ma il luogo e il tempo si contraggono assottigliandosi fino a perdere ogni cromia e a ridursi al margine bianco di pagina. È un museo senza pareti quello che viene a delinearsi, un modo di visualizzare fisicamente quelle cose «utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario.»¹³² di Aldo Rossi. Tuttavia in molti casi la riproducibilità tecnica e incontrollata di edifici ed elementi di architettura ha condotto l'architetto a divenire un soggetto passivo incapace di controllare con giudizio la proliferazione di tali immagini.



Maurice Jarnoux, *André Malraux chez lui*, 1953

¹³¹ Cfr. «Perspecta» *Quote*, 49, 2016.

¹³² Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Milano 1999, p. 27.

Se da una parte ciò che potremmo definire una buona copia si basa su un attento studio di un'opera costruita attraverso sopralluoghi e ridisegni - «gli schizzi, i rilievi degli architetti rinascimentali che ridisegnano, specie nei loro anni di apprendistato, i monumenti romani per costruirsi un catalogo personale di forme non sono disgiungibili dal rapporto tra tradizione e invenzione che attraversa le loro opere; è singolare poi che la parentela tra le architetture rilevate e quelle progettate traspaia, più tardi, anche dagli schizzi degli altri viaggiatori quando ad esempio, il cantiere di San Pietro viene rappresentato allo stesso modo delle Terme di Caracalla o del Foro di Traiano, come una rovina, che questa volta prelude a un edificio»¹³³ - dall'altro una cattiva copia invece si può dedurre anche solo da una singola immagine fotografica.

Vittorio Ugo, che ha dedicato molti scritti al concetto di *mimesis* e di rappresentazione per il progetto ci dice che «Il fatto che un'opera di architettura abbia un'immagine (anzi, una pluralità di immagini) non autorizza per nulla una sua riduzione ad immagine; e se ovviamente questa è un indispensabile passaggio obbligato nella rappresentazione progettuale o documentaria e può offrire autonome qualità grafiche ed estetiche, dal punto di vista dell'architettura il suo valore risiede in modo quasi esclusivo nella sua capacità di rinviare compiutamente ad una "forma", tramite l'opportuna codificazione»¹³⁴. Questi processi di decodificazione di quelle idee e di quelle forme che sono già state sperimentate con successo sono quel luogo intenso, acuto, di traduzione se è vero che «sono sempre le stesse forme a passare, soltanto lo slancio dell'onda le distingue»¹³⁵ e che «esiste una specie di etnografia spirituale che si intreccia attraverso le "razze" meglio definite, esistono famiglie di spiriti unite da legami segreti, le quali si ritrovano sempre oltre i tempi ed oltre i luoghi»¹³⁶.

Assimilata la scomparsa dell'architetto-autore, si può escludere da un certo momento in poi l'idea di una "produzione originale", che abbiamo visto abbraccia più discipline, il mondo delle arti visuali e letterarie. Il prodotto artistico come assemblaggio di ciò che già esiste, assegna di conseguenza un sempre più crescente primato del procedimento (ad esempio il famoso *procédé* di Raymond Roussel che tanto influenzò Aldo Rossi), in letteratura come in architettura, inteso come effetto di un sentimento di autoriflessività del traduttore e anche del progettista.

La traduzione, come "questione tecnica", intesa come convergenza (e non più equivalenza¹³⁷, ormai definitivamente sorpassata) semantica tra due testi ha tuttavia ancora molto da insegnare; infatti, nonostante gli studi in ambito prassiologico hanno ceduto il passo alle riflessioni sugli aspetti culturali della disciplina, in nuce è da un punto di vista "performativo" che traduzione e progetto collidono. Ragionare sul processo di questo tipo di trasformazione che è la traduzione per l'architettura significa provare a nominare i passaggi e le scelte, a discretizzare che Rowe chiama «l'esistenza congiunta di un riferimento permanente e casuale, del privato e del pubblico, dell'innovazione e della tradizione, sia del gesto retrospettivo che del gesto profetico»¹³⁸ che guida il

133 Alberto Ferlenga, *Africa. Le città romane*, Città Studi, Torino 1991, p.12.

134 Ugo, *Architettura ad vocem* cit., p. 43.

135 Alberto Ferlenga cita André Gide in apertura del suo libro *Africa. Le città romane* cit., p. 7.

136 Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), in *Vie des formes, suivis de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Parigi 1943; tr. it. Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1972, p. 26.

137 Cfr. Francesca Ervas, *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*, Quodlibet, Macerata 2008.

138 Rowe, Koetter, *Collage city* cit., p. 8.

progetto di architettura ed è viva, oggi come allora, perché all'apparenza inafferrabile.

Eppure nel processo, dalla strategia generale ai più specifici procedimenti ed operazioni che si situa l'asse portante della pratica del tradurre, il "controllo delle trasformazioni" nel progetto di traduzione. La grammatica, è vista dal traduttore, come un sistema di opzioni continue disponibili per esprimere la corrispondenza di significato¹³⁹. È Levy lo studioso a dare risalto da un punto di vista processuale, che sarà poi il focus di questa ricerca, all'iter traduttivo, che in analogia con quello compositivo infatti si rileva dopo un primo esame come un sistema anch'esso di opzioni continue: «Da un punto di vista pratico [...] l'attività del tradurre è un processo decisionale: una serie di un certo numero di situazioni consecutive – di mosse, come in un gioco –, situazioni che impongono al traduttore la necessità di scegliere tra un certo numero di alternative».¹⁴⁰ È nel metodo e nei processi che la dimensione traduttiva si ritroverà così inscindibile dal processo compositivo per l'architettura: «l'atto del progettare e l'atto del tradurre vanno identificandosi sotto un comune principio performativo»¹⁴¹.

L'universo del progetto, sul versante dei linguaggi e dei processi, può essere – legittimamente – considerato un complesso sistema traduttivo. Infatti la polisemia della traduzione porta con sé il riconoscimento di innumerevoli declinazioni dei meccanismi traduttivi nel progetto: a più livelli e per segmenti diversi, si praticano continui passaggi interpretativi, trasferimenti di linguaggi, adattamenti di contesto. scrive Wigley «la questione della traduzione è, dopotutto una questione di sopravvivenza»¹⁴².

«L'architettura, come la storia, non si costruisce a partire dal vuoto»¹⁴³; nell'esplorare il "magazzino" degli originali e delle già note derivazioni, viene a maturarsi anche per il progettista, una specifica sensibilità, uno sguardo traduttore: «questa sensibilità dello sguardo sa cogliere e selezionare i nuclei traduttivi: quegli embrioni di mutamento, quei singoli elementi di dettaglio che, celando una carica trasformativa, sono all'origine di trasposizioni, di trasferimenti, che permettono di cogliere una lettura nel cuore delle cose e dunque di individuarne la traducibilità; generano connessioni nella distanza interstiziale tra artefatto e artefatto, o negli interstizi interni a un singolo artefatto»¹⁴⁴. Se l'edificio, l'opera di architettura quando è «opera mondo» è un oggetto migrante, anche i tasselli di quella prassi che conduce alla definizione del progetto sono procedimenti transitivi perché sanciscono il passaggio tra stati diversi tra mondi linguistici diversi, tra materiali diversi, tra tecniche diverse, tra funzioni, forme e formati diversi. Se è possibile quindi tracciare i contorni di una affinità complessa che, per la cultura del progetto di architettura, opera su più livelli, è la dimensione traduttiva della prassi, degli specifici procedimenti di cui si avvale la traduzione a cui la ricerca intende rivolgersi, per comprendere meglio lo spostamento di forma, tra campi semantici diversi, perché attraverso il progetto, parafrasando Rogers, si sceglie di essere simili per essere diversi¹⁴⁵.

139 Cfr. Roger T. Bell, *Translation and Translating: Theory and Practice*, Routledge, Londra 2016, p. 120.

140 Levy, *La traduzione come processo decisionale* cit., p. 63.

141 Baule, Caratti (a cura di), *Design è Traduzione* cit., p. 15.

142 Wigley, *La traduzione dell'architettura* cit., p. 374.

143 Jacob Moore, *Origin and Development of a New Tradition: Space, Time, and Architecture in the Translation Zone*, «Future Anterior», 12-1/2015, pp. 32-44

144 Baule, Caratti (a cura di), *Design è Traduzione* cit., p. 41.

145 Rogers, *Il senso della storia* cit., pp. 14-15.

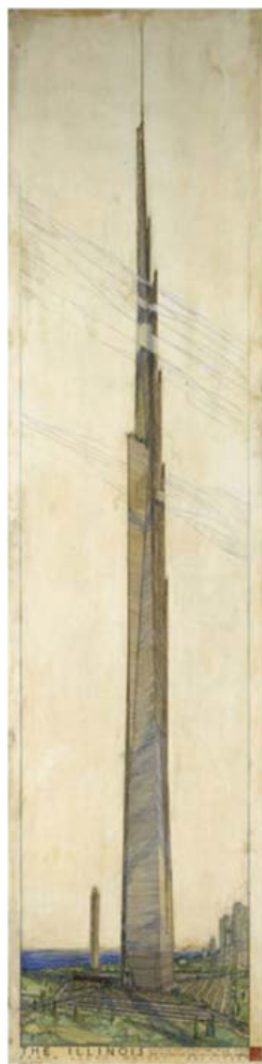
L'esame del linguaggio dell'architettura ci offre dunque soluzioni compositive sempre concatenate. Queste sequenze formali nel tempo sono caratterizzate da permanenze, ma anche mutamenti e variazioni imprevedibili.

Quali sono le codificazioni linguistiche che ci consentono di descrivere questi scatti, questi momenti di evoluzione? E quali invece, quelle che ci consentono di celebrare quelle sottili ricorrenze e somiglianze nel magazzino del progetto?

La ricerca di una lingua universale, tre pretesti

«Un'antica immagine suggerisce che viviamo con le nostre differenze, gli uni sugli altri – come nel grattacielo alto un miglio sognato da Frank Lloyd Wright. Ma il buon senso ci dice che la nostra dispersione linguistica non può essere rappresentata da una torre. La geografia della nostra differenziazione in molte lingue è infatti molto più orizzontale che verticale (o così pare), con fiumi, montagne, valli, e oceani che lambiscono la massa terrestre. Tradurre significa traghettare, trasferire»¹⁴⁶.

I tre pretesti, nei brani specifici delle storie di Bruno Taut, Dimitri Pikionis e Christian Norberg-Schulz, si rincorrono; costruiscono una sequenza temporale e tematica, quasi per accumulazioni successive, che potremmo definire parallela



Frank Lloyd Wright, *Mile High Building "The Illinois"*, 1956



¹⁴⁶ Sontag, *Tradurre letteratura cit.*, p. 61.

alla ricerca, un punto di riferimento che torna sottilmente più volte, come innesco intorno a parole come contesto, riferimento e linguaggio. Tutti e tre gli architetti hanno una biografia composta da esperienze transculturali che hanno come baricentro lo spazio del Mediterraneo, luogo della commistione e del contagio, l'approdo e la leva per gli architetti del Moderno che «rimette con pazienza al loro posto le esperienze del passato, restituendo a ognuna i primi frutti della sua esistenza, e le colloca sotto un cielo in un paesaggio che possiamo vedere con i nostri occhi, uguali a quelli di un tempo»¹⁴⁷. Questi pretesti, per nulla provocatori, non sono semplicemente frutto di serendipità ma sono narrazioni di una trasformazione, sia essa di un'idea di abitare, di una forma precursore, di un concetto, e pur intrattenendo con le altre parti della ricerca una relazione sfasata, un rapporto mediato, provano, come ancoraggi, a sostenerne le ragioni, le scelte e le conseguenti operazioni; questi brani sono un punto di partenza, dispositivi per costruire logicamente il discorso a venire, *corrispondances* "dense" di senso.

Il clima come obiettivo metafisico di Taut delle ultime opere in esilio, la tradizione di forme condivise come principio di identità di Pikionis, il concetto di raduno come *transfert* materiale e simbolico e strumento del *genius loci* di Norberg-Schulz, sono tasselli che auspicano l'esistenza di una lingua universale, non un esperanto in comune tra le culture o una lingua franca, ma un'armonia tra le molte visioni di uno stesso mondo.

Bruno Taut, l'architetto in esilio

“Das Heim gibt es nur in uns selbst, vielleicht heute mehr als je / La casa esiste solo in noi stessi, forse più che mai oggi”, sono le parole di Bruno Taut in una lettera a sua moglie Hedwig del 17 febbraio 1938, che esiliato dalla Germania nel 1933, visse tre anni in Giappone e due anni in Turchia, dove morì nel dicembre del 1938. In pochi versi a Hedwig, tutta la disillusione nei confronti di una ricerca di domesticità in un paese straniero però mai pienamente appagata.

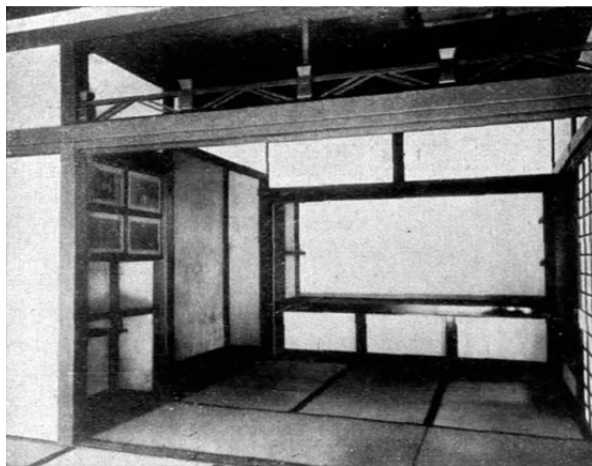
Taut aveva intuito che oltre il confine tedesco, e quello più astratto del cuore del movimento moderno, potessero nascondersi esperienze di architetture locali antiche in cui gli intenti di quelle avanguardie potessero riconoscersi: le possibilità dialettiche per lo “stile internazionale” potevano infatti non soltanto indirizzarsi nell'architettura “regionalista” ma includere tutte quelle sfumature che derivavano direttamente dalle complesse relazioni interculturali di questo periodo. Tra nazionale ed internazionale, tra locale e globale, Taut dimostra che solo la messa in opera di una sensibilità cosmopolita, libera di aderire a nessuna di queste polarità, avrebbe veramente sospinto un'aspirazione all'universalità dell'architettura.

Gli occhi di Taut, sono stati per lunghi anni il solo sguardo sull'Oriente per gli architetti occidentali: egli infatti si dimostrò interessato all'architettura “non occidentale” molto prima di immaginare un futuro in esilio in Giappone e Turchia. Entrambi i mondi emanavano delle specificità che Taut trovava di grande forza, prima ancora di entrarne in contatto diretto: già all'interno di “Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin” (“La nuova casa. La Donna come

147 Cfr. Fernand Braudel, *Les Mémoires de la Méditerranée*, De Fallois, Parigi 1998, tr. it. *Memorie del Mediterraneo*, Bompiani, Milano 2004.

Jan Wils, Atelier
Berssenbrugge, L'aia 1921.
Tratto da Bruno Taut, *Die neue
Wohnung*, Klinkhardt &
Biermann, Lipsia 1928

Salotto del tempio Shinju-an,
Yamashiro. Tratto da Bruno
Taut, *Die neue Wohnung*,
Klinkhardt & Biermann, Lipsia
1928



Creatrice”) del 1924 si ritrovano esempi storici di case vernacolari giapponesi e ottomane che Taut studiava e ridisegnava a distanza. Delle prime Taut ammirava le grandi stanze senza pareti e gli *shōji*, le pareti scorrevoli di carta, che consentivano di dividere diversamente lo spazio e stabilire anche uno spessore mutevole delle soglie della casa in continuità con l'esterno: questa maniera di concepire lo spazio per l'abitare, di poche scene fisse e infinite possibili, era una qualità “moderna” di quelle abitazioni antiche, che avrebbe potuto provare a traslare nell'*existenzminimum* delle case operaie. Delle case turche, al contrario, Taut guardava al possibile uso contemporaneo degli armadi a muro, i *wandschränke*, che condensando nello spessore tutti i servizi, davano la possibilità di liberare il resto della stanza, così «nelle sue proprie abitazioni moderne nel periodo di Weimar, gli spazi di servizio come la cucina, il bagno e gli armadi furono ispirati dagli armadi ottomani e allo stesso modo trattati come scatole minime che potevano essere aperte e chiuse, lasciando il massimo spazio per le sezioni abitative»¹⁴⁸: anche qui Taut notò questo ed altri espedienti permettevano di eliminare la separazione tra gli spazi del soggiorno e le camere, ampliando così gli usi possibili degli spazi negli alloggi minimi.

I progetti della Hyuga Villa (1935)¹⁴⁹ e della casa a Ortaköy di Istanbul (1937)¹⁵⁰ sono opere ibride, cosmopolite, universali, il riflesso del clima e delle circostanze specifiche del luogo, del pensiero architettonico contingente nella forma e delle tradizioni millenarie nella scelta delle tecniche costruttive e nell'impiego dei materiali.

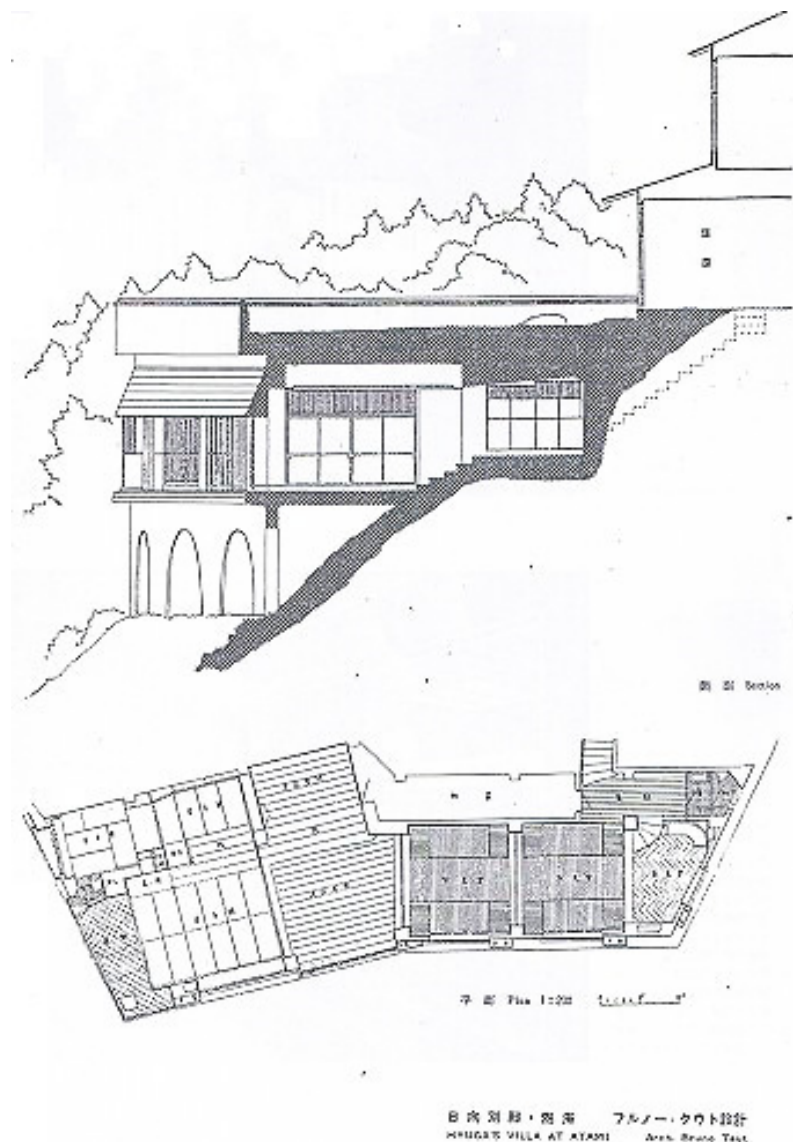
¹⁴⁸ Esra Ackan, *Le traduzioni di Bruno Taut fuori dalla Germania. Verso un'etica cosmopolita nell'architettura*, in Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino (a cura di), *Nord/sud. l'architettura moderna e il mediterraneo*, LISt Lab, Rovereto 2016, p. 380.

¹⁴⁹ Nel 1933 Bruno Taut lascia Berlino e in un paio di mesi, passando per Stoccarda, attraversando la Svizzera, salpando da Marsiglia con tappe a Napoli, Atene ed Istanbul¹⁴⁹ e di nuovo in mare da Vladivostok, arriverà a Tsuruga a nord di Kyoto. Bruno Taut riporterà in quei mesi sui suoi taccuini di viaggio: «D'ora in poi non sarà forse il viaggio stesso la nostra patria?». I versi sono conservati nei Japan Tagebuch, 1933-1936, copia conservata presso l'AdK, Archivio Accademia di Belle Arti di Berlino (versione originale conservata nell'Archivio Iwanami di Tokyo).

¹⁵⁰ Richiamato poi in Turchia per esigenze accademiche da Martin Wagner – collega urbanista di Taut che realizzò con lui diversi importanti progetti ai tempi della riforma edilizia della Repubblica di Weimar, esiliato in Turchia e consulente urbanistico per il governo Ataturk dal 1935 – Taut venne nominato, succedendo ad Hans Poelzing, capo sia del Dipartimento di Architettura presso l'Accademia di Belle Arti che del Dipartimento di Costruzioni al Ministero dell'Istruzione. Questa nomina si rivelò particolarmente felice: in Giappone Taut non aveva ricevuto nessun contratto di costruzione significativo (la Hyuga Villa fu un lavoro di completamento di una porzione di edificio già esistente) e provvedeva a se stesso scrivendo articoli e libri, occasionalmente offrendo consulenze accademiche o professionali. In Turchia, oltre agli impegni accademici e pedagogici per il ministero, ha avuto la possibilità di progettare numerose scuole in quegli anni in tutto il paese.

In Giappone Taut sperimenterà quei diversi modi di realizzare concretamente valori estetici come la tensione verso il minimalismo, la ricerca della pura geometria, la trasparenza e semplicità della forma, propri del moderno ma questa volta emanate dalla specificità dei luoghi, e non da una ideologia imposta dall'alto.

Hyuga Villa è una casa giapponese progettata da un occidentale ed è quindi anche la traduzione di uno sguardo e di alcuni elementi della cultura di partenza in quella di arrivo. A questo generale livello di traduzione occorre aggiungere che nella casa di Atami, nella prefettura di Shizuoka, Taut traduce il moderno, nella sua visione consapevole e oramai distaccata dell'avanguardia: contrario sia alle importazioni forzate di certe architetture "cubiche" o "scatole" collocate su un numero imprecisato di aghi¹⁵¹, che ad un banale senso di orientalismo, Taut propone una revisione critica e raffinata della sua esperienza giapponese misurandosi con il progetto.



Bruno Taut, Hyuga Villa, Atami
1935. Pianta e sezione

151 Cfr. Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, Güzel Sanatlar Akademisi Istanbul 1938; "Mimari Bilgisi" è un testo chiave del pensiero architettonico di Taut attraverso cui viene delineata una profonda revisione critica delle posizioni funzionaliste di inizio Novecento sulla base di un rinnovato approccio interculturale teso ad esprimere il carattere universale del fare e dell'opera di architettura.



Bruno Taut, Hyuga Villa, Atami 1935. La sequenza degli spazi interni, dal soggiorno giapponese alla sala da ping pong

La villa è l'unico progetto di Taut completato in Giappone nei due anni di esilio, e fu sviluppato nel 1935 in quattro mesi, mentre la costruzione fu ultimata nei dodici mesi successivi.

Il sito era particolarmente scosceso e dava sulla costa del Pacifico; la struttura di partenza in calcestruzzo era stata già fatta realizzare qualche anno prima da Rihei Hyuga che chiede a Taut ora di completarla senza un programma specifico. Taut organizza nel suo progetto di completamento una sequenza spaziale singolare che superato l'ingresso articola spazi dalle diverse proporzioni, piccoli lungo lo scavo e ampi sul paesaggio. L'eccezionalità nell'esperienza longitudinale della casa è data dall'attraversamento di stanze con atmosfere differenti; la sala da ping pong è uno spazio ampio ma intermedio; pur essendo infatti uno spazio interno, aldilà di uno spazio di ingresso e il primo soggiorno, i materiali da Taut e il loro uso rendono la stanza come un profondo interstizio, l'intrusione di uno spazio pubblico in quello privato; per il corrimano della scala, per la struttura di supporto delle luci nonché per alcune pareti non troppo profonde, Taut usa il bambù, affascinato dalla recinzione della villa imperiale Katsura che visitò il giorno dopo il suo arrivo in Giappone. Traguardata dal lato opposto, con le spalle verso nord, e superando con gli occhi tutte le sequenze di divisori, la sala da ping pong ha una qualità urbana, come fosse una porzione di spazio esterno, con le luci che ricordano le tipiche feste delle sere d'estate e la verticalità delle canne di bambù che moltiplica la prospettiva e allunga il punto di fuga. Questa necessità deriva dall'idea di organizzare la casa come un microcosmo, dotata di tutte le qualità intrinseche della casa giapponese, che i vincoli del sito, sottoposto e non in contatto con il giardino, inevitabilmente limitavano.

Il salotto occidentale è uno degli spazi più profondi della casa, voluto da Taut dopo la demolizione di un muro di cemento preesistente che separava due spazi più piccoli, ma a livelli diversi; unendoli per mezzo di una ampia scala, Taut poté immaginare una piattaforma sollevata con una vista ancora più intensa dell'oceano, reinterpretando il *tokonama*, che non essendo più un luogo intimo e di famiglia per la sola contemplazione di pergamene e componimenti floreali,



Bruno Taut, Hyuga Villa, Atami 1935. La piccola terrazza e il sistema di ombreggiamento

diventa un dispositivo per proiettarsi verso l'esterno e moltiplicare l'esperienza del convivio e del paesaggio nella stessa stanza.

Il soggiorno giapponese è ben progettato secondo le regole di organizzazione del tatami delle grandi sale o dei templi con stuoie di circa 90x45x5,5 cm diversamente da quelle delle piccole abitazioni dove l'intreccio della paglia per piccole superfici faceva sì che non si intravedessero le linee orizzontali; Taut rimedia alla doppia esposizione della stanza, realizzando poi una piccola terrazza con frangisole mobili in legno per definire uno spazio di ombreggiamento da occidente - «in effetti, credeva che la sua invenzione si sarebbe diffusa in tutto il paese e sarebbe diventata una caratteristica architettonica popolare»¹⁵².

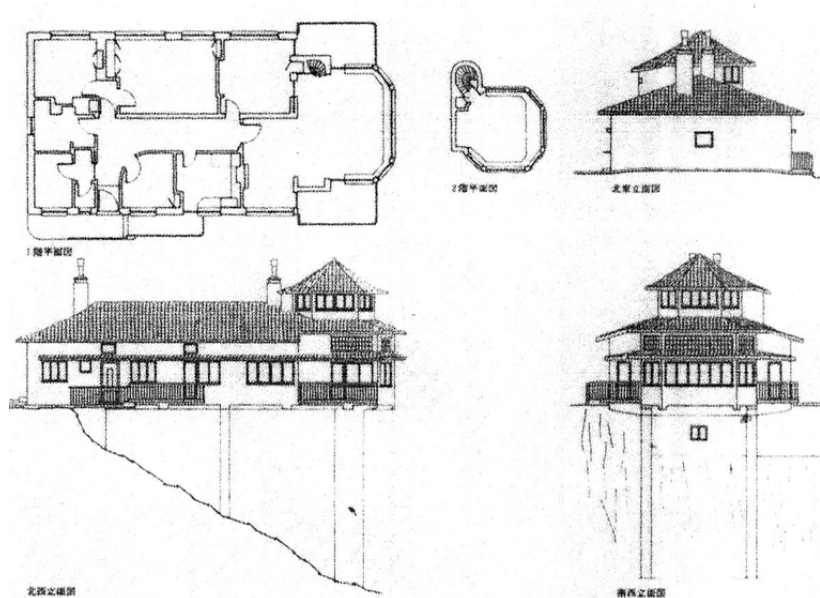
Nel 1937 progettò per se stesso una casa a Istanbul con una vista sul Bosforo; la casa avrebbe provato a materializzare il suo ideale di «casa turca moderna» che si sarebbe ottenuta «quando gli architetti si libereranno dalla moda di stile cubico che qui è diventata una pratica comune. Solo allora i principi dell'architettura moderna saranno applicati con una mentalità aperta. Sia per le case che per alcuni altri edifici, sarà data priorità al clima, e quindi alcune delle caratteristiche della casa tradizionale turca saranno messe in pratica automaticamente, come i cornicioni per l'ombreggiatura, le strutture tipo padiglione e le finestre a doppia altezza in ambienti con soffitti alti. Di queste finestre, quelle in basso serviranno per la vista e la necessaria illuminazione per la casa e quelle in alto daranno una luce armoniosa e dolce a tutta la stanza... Di sicuro, si dovrebbero evitare copie precise. Altrimenti, questo tentativo si trasformerà in un romanticismo sentimentale, cioè un nazionalismo frainteso. Il risultato sarà un brutto manierismo chiamato kitsch»¹⁵³. In realtà in questa riflessione ritroviamo tutti gli elementi traslati nella casa a Ortaköy, come una descrizione senza fonti dirette, completata nel 1938, e che come Hyuga Villa diventa una riflessione concreta

152 Paolo Scrivano, Marco Capitanio, *West of Japan/East of Europe: Translating Architectural Legacies and the Case of Bruno Taut's Hyuga Villa*, «Built heritage», 2, 2018, p. 58.

153 Bruno Taut, *Türk Evi, Sinan, Ankara*, «Her Ay», 2, 1938, pp. 93-94.

attraverso il progetto¹⁵⁴ della grande quantità di appunti e diari che il tempo dell'esilio gli aveva suscitato.

La villa Dahlewitz a Istanbul non è una copia esatta o vernacolare delle tipiche case ottomane, ma è definita dallo stesso Taut come “diversa” – «Si erge qui una nuova Dahlewitz. Con impronta del tutto diversa si eleva sul Bosforo blu cobalto e su sostegni arborei alti quindici metri ‘la colombaia’ di un Noè presto novecentenario»¹⁵⁵.



Bruno Taut, casa a Ortaköy, Istanbul 1937. Pianta, prospetti e foto dello spazio del soggiorno

154 Ackan ci riferisce delle sue lettere dalla Turchia a Walter Segal e Kurata, dove scrive del suo entusiasmo per “mostrare come applicare la teoria alla pratica” e per progettare edifici che spicchino come “esempi della mia comprensione dell’architettura di oggi”.

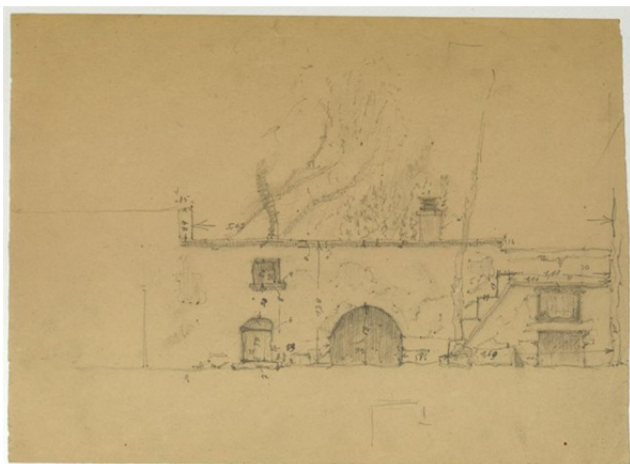
155 Bernd Nicolai, *L’esilio. L’Architettura di Bruno Taut e la Turchia kemalista del 1936-38*, in Winfried Nerdinger, Manfred Speidel (a cura di), *Bruno Taut: 1880-1938*, Electa, Firenze 2001, p. 198.

Il sito collinare si rivelò piuttosto complesso, e Taut scelse di ancorare un piccola porzione della casa alla roccia, e più della metà restante su lastre di cemento sulle quali si appoggia la grande sala ottagonale terminale che con una piccola scala incassata (nella maniera dei *wandschränke*) conduce allo studio panoramico. Alla grande sala principale si giunge dal retro, dove è collocato l'ingresso della casa dalla collina ed una sequenza di spazi più minuti induce verso la grande luce dell'alto soffitto terminale, con doppie finestre collocate ad altezze differenti; quest'ultime riprendono la tipica struttura delle finestre della casa ottomana, con i due terzi inferiori per dare luce e traguardare il paesaggio e con la parte superiore per favorire il ricambio di aria. La partitura orizzontale dà alla casa la forma di una pagoda, che nei suoi cornicioni aggettanti non nascose le influenze della recente esperienza nipponica, fuse in commistione densa di elementi e linguaggi ereditati. Sono presenti infatti anche i principi generali delle case del 1925 in Germania – la casa a Dahlewitz e Haus K (nella distinzione degli spazi di servizio e quelli più propriamente dello stare) – in una costruzione complessa e cosmopolita che superò ben presto lo straniamento iniziale dei suoi contemporanei nella convinzione insopprimibile di un Oriente e Occidente che si appartengono nella traduzione delle medesime aspirazioni e di un unico destino.

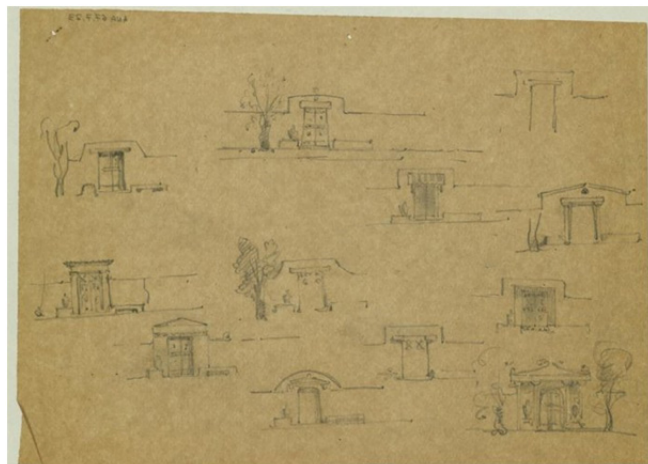
Dimitri Pikionis, l'architetto *émigré*

Dimitri Pikionis, agli esordi, dopo gli studi in Germania, si immerge nella ricerca di riferimenti tra gli architetti dell'avanguardia del Moderno. Questa ricerca, in questo caso più di altri, si fa riflesso delle inclinazioni personali e più ideologicamente connotanti dell'autore. Pikionis affronta il Moderno perché ne manifesta delle reticenze, e lo sfida con gli strumenti del disegno – il suo peculiare schizzo a matita su carta gialla – al fine di instaurarne una dialettica feconda. La produzione di Pikionis è densa e i suoi disegni si muovono con disinvoltura tra *mimesis*, i suoi disegni dal vero dei dettagli del paesaggio del Peloponneso e lo studio dell'architettura popolare, e *poiesis*, nella minuziosa restituzione delle sue prefigurazioni di progetto. In entrambi i casi i suoi disegni non sono mai astratti, ma non per questo poco evocativi: nella ripetizione e riproduzione di certe architetture sulla carta si attiva un processo mentale di ricostruzione, preludio della realizzazione materiale del progetto. Essi restituiscono una precisione tecnica e una ricchezza di dettagli che sottolineano la completa adesione al richiamo dell'architettura esistente popolare greca, dove nell'insieme delle intrinseche somiglianze è possibile rintracciare le sottili differenze che è poi una cifra caratteristica dei progetti del suo ultimo periodo. La rappresentazione, secondo Ugo, si pone come *doppio* del reale e nell'indagare quei rapporti che intercorrono tra realtà e rappresentazione, si rinvergono gli spazi per la modificazione. La rappresentazione può infatti rivelare e costruire l'opera a cui ci si riferisce come originale, ma scegliendo opportunamente le maglie di questo processo riproduttivo può attivare essa stessa dei meccanismi di trasformazione, come accade per la traduzione letteraria.

L'espediente di Pikionis a cui si fa riferimento – il ridisegno, la traduzione personale della Wohnhaus di Bruno Taut – ci dimostra che le tecniche del disegno rendono sempre possibile il passaggio da un'architettura nota ad un'architettura tradotta, rimessa in gioco nei procedimenti di progetto, dove il riferimento appunto contamina le soluzioni finali, che viste come ultimo *layer* di



Dimitri Pikionis, Studi per il progetto della facciata della Rodakis house, 1912



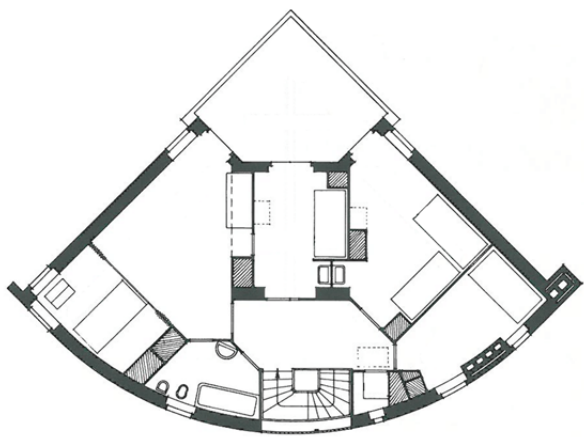
Dimitri Pikionis, Variazioni degli ingressi per il Karamanos Residence, 1925

un processo più complesso, permettono sempre di riconoscere le immagini di partenza travisate e trasformate in *fieri*. Quest'operazione, è solo in superficie un'operazione automatica, perché se premesso che la traduzione è un modo privilegiato di inventare tra le lingue, la traduzione attraverso la rappresentazione per tutte le discipline visive disvela tutta l'importanza di questo "tra": ciò che conta davvero è ciò che è "in mezzo" e che innesci un risultato che inevitabilmente non è né del tutto uguale ma neanche del tutto diverso.

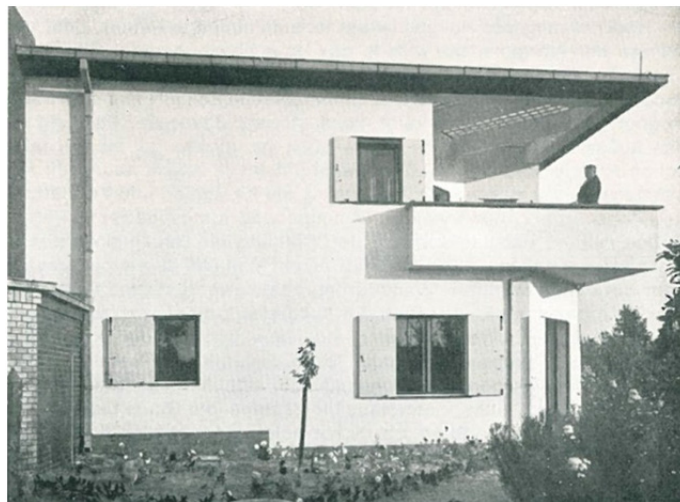
Come premesso, anche in questo caso il riferimento non è casuale, ma legato ad un momento personale dell'architetto e alle sue inclinazioni che non abbraccia senza approccio critico un'ideologia dominante ma sceglie con cura il suo precursore. Taut infatti, come Loos incarna l'idea dell'*émigré architect*, dell'architetto errante e quindi messaggero, intento a plasmare un mondo in cui gli edifici diventino mezzi di comunicazione materiali attraverso veri e propri atti di trasmissione e diffusione globali. Pikionis iniziò infatti i suoi studi ad Atene ma proseguì la sua formazione lontano dalla penisola ellenica prima di rientrarvi stabilmente; completati gli studi di ingegneria al Politecnico nazionale di Atene in Grecia (fino al 1918 non c'era una scuola separata di Architettura) scelse il nord Europa per continuare alcuni anni di ulteriore istruzione: si recò a Monaco per studiare pittura (1908-1909), e a Parigi per studiare disegno e scultura (1909-12). I suoi riferimenti sono protagonisti "in movimento", modernisti nomadi che nella loro ricerca personale sfidano ogni tipo di nazionalismo e affidano lo *spread* delle loro idee migranti a scritti, disegni, fotografie, film, manufatti, materiali da costruzione ed edifici stessi. Così i prodotti del pensiero unitamente agli artefatti di architettura seguono queste inaspettate traiettorie di migrazione e producono risultati ibridi in luoghi prima inesplorati.

Nelle sue appassionate note autobiografiche infatti si legge: «quando conobbi il Movimento moderno, capii che ero a un passo da esso. Ma se i più perspicaci di noi lo accettarono allora, fu per queste ragioni: che prometteva di diventare il compimento della verità naturale; che era rigoroso e semplice; che era governato dalla geometria di uno schema universale, capace di esprimere in simboli tutta la nostra epoca»¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Dimitri Pikionis, *Note autobiografiche*, in Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis, 1887-1968*, Electa, Firenze 1999, p. 34.



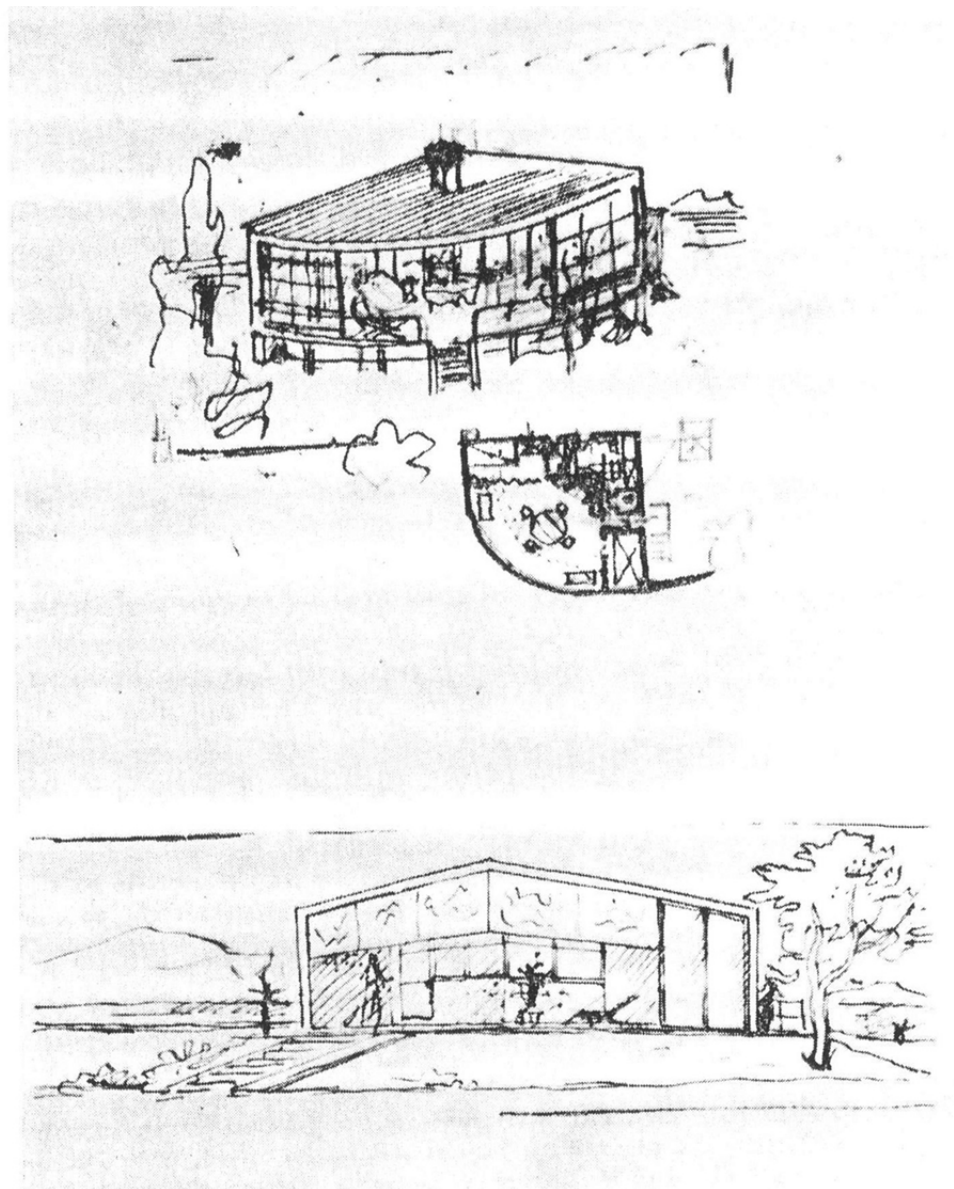
Bruno Taut, Ein Wohnhaus,
Berlino 1926



Dunque questa ricerca lo avvicina più volte – in momenti e con fini diversi – a Bruno Taut; nella sua libreria personale si ritrova “Ein Wohnhaus”¹⁵⁷ (Una casa di abitazione) che esce a Stoccarda nel 1927, un testo fondamentale nella produzione di Taut, a cui affida il racconto dettagliato dell’esperienza del progetto e realizzazione della sua casa a Dahlewitz. Nel libro Taut scandaglia il processo, descrive le scelte, crea un sussidiario per gli architetti della sua generazione: il libro diventa un momento imprescindibile di formazione nonostante i suoi caratteri specifici. Pikionis vi si imbatte, e indaga lentamente quell’architettura – una villa a due livelli in un sobborgo rurale non troppo lontano da Berlino – che sebbene così *conclusa* all’apparenza, si rende disponibile ad ulteriori elaborazioni. La casa isolata, di impianto quadrato appare come un corpo coeso, indipendente, ma in dialogo con l’intorno. La casa è progettata dall’interno verso l’esterno, e in stretta relazione – fisica e visiva – col giardino, il quartiere, il paesaggio e il movimento del sole, si radica al terreno per affermare tutta la sua specificità. *Qui e non altrove* è il pensiero che la sottende e che al tempo stesso la rende suscettibile di successive interpretazioni e quindi trasformazioni. In questa casa, le finestre della camere inquadrano un peculiare aspetto del paesaggio e dalla grande terrazza lo sguardo è libero di puntare direttamente l’orizzonte. Taut sceglie di dipingere i grandi muri perpendicolari di bianco, così da riflettere le cromie dell’immediato intorno e la parete curva, convessa, di nero per assorbire invece i raggi del sole e incorporare un calore da rilasciare lentamente negli spazi interni¹⁵⁸. Una specifica macchina per abitare, costruita con una sapienza di artigiano, lontana dalle pionieristiche immagini di sottomarini ed aeroplani, appropriata per rispondere alle condizioni di luce e al paesaggio. Questi ed altri presupposti interessano Pikionis al punto di tentare la sua personale versione della “Taut Wohnhaus”. Nel riconoscere quella *affinità elettiva* ai temi anche a lui cari – la natura, il paesaggio, il sole – Pikionis rimarca anche nei suoi disegni l’andamento circolare della villa, presupposto necessario per instaurare un dialogo con la natura ed il paesaggio. Lavora sulla somiglianza per l’idea generale, accogliendo così le principali scelte di Taut nel nuovo progetto. La geometria che ancora una volta si ottiene è quella che esalta di punti di vista ma con mezzi – studiando gli schizzi nel dettaglio – diversi. Infatti Pikionis libera la parete curva tracciandola con una linea di vetro; i servizi e le camere principali sono

157 Cfr. Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Franckh’sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1927.

158 Cfr. Kostas Tsiambaos, *From Doxiadis’ Theory to Pikionis’ Work. Reflections of Antiquity in Modern Architecture*, Routledge, Londra 2017.



Dimitri Pikionis, *Taut Wohnhaus*

trasferiti lungo i lati retti della casa; questa inversione celebra la scelta per ogni fronte che si staglia nell'insieme del volume.

Pikionis si muove sul filo dell'equivalenza, perché non si accontenta degli strumenti messi in opera da Taut per ottenere certi effetti nel progetto della sua casa di famiglia, ma mette in campo altri mezzi stilistici per pervenire al medesimo risultato. Così il paesaggio non è dispiegato dalla vista di una terrazza ma è anticipato dalla grande vetrata curva sottratta al volume razionale di un cubo. La casa risuona veramente con l'ambiente – anche se apparentemente ineccepibile nell'organizzazione intorno alla sua geometria – solo quando è abitata, e quando essa stessa abita un luogo; infatti il secondo schizzo si fa meno astratto e si popola di tutti quei dettagli che ne verificano l'appropriatezza: l'orizzonte, la traccia di una strada di ingresso, un albero preesistente. La ricerca estetica per Pikionis si svuota e si aliena senza la presenza di questi elementi: il familiare, il domestico, tutti tasselli volti alla costruzione di una specifica identità. La “macchina” per vedere assomiglia in questo caso più ad un cannocchiale, con una struttura ben salda sul terreno, selezionate angolazioni ma immagini di una natura e di una vita che scorre non destinate a ripetersi. La personale traduzione di questa casa motiva Pikionis perché il riferimento di

partenza ha già tentato di instaurare una feconda relazione con il paesaggio che lui prova a moltiplicare attraverso questo sistema di trasformazioni per farla diventare un “dispositivo fenomenologico”. Lavorare con la geometria, a partire da un diagramma noto, alla ricerca di un'estetica che può dirsi raggiunta solo attraverso le relazioni visuali che l'edificio mette in opera con il paesaggio: quelle correzioni al progetto di Taut che sono il solo modo, secondo Pikionis, per introdurre un senso di domesticità e familiarità.

In *nuce*, infatti vi ritroviamo quell'idea di “clima” che verrà approfondita nei decenni successivi, nei viaggi ed esili in Giappone e Turchia. Secondo Taut ogni progetto deve rispondere alle differenze geografiche, un edificio adatto al clima, quella qualità che non solo dava “una specificità, una tonalità, una coloritura musicale all'edificio”, ma anche rispecchiava le differenze etniche nelle proporzioni del corpo e nelle espressioni umane: in altre parole Taut sembra suggerirci di andare oltre quei rimandi meramente funzionali del concetto di clima – così come veniva interiorizzato dalla maggior parte degli architetti europei del nascente movimento moderno – fino a considerarlo piuttosto «un soggetto più ampio, perfino metafisico»¹⁵⁹. La nozione del clima di Taut si distingue per il suo carattere evocativo: infatti egli la concepì come una categoria che consentiva il raggiungimento dell'universalità piuttosto che affidarsi alla concezione di regionalismo che cominciava a esprimersi in quegli stessi anni, sottolineando come «più le forme architettoniche sono appropriate per il clima, la luce e l'aria dei loro luoghi, più sono universali»¹⁶⁰.

La ricerca di una unità universale sarà il fine ultimo anche della ricerca di Pikionis, dentro e fuori dal movimento Moderno, che nel ripercorrere il processo di progetto del piccolo parco Filothei¹⁶¹ di Atene del 1961 scrisse: «arrivai al punto di individuare la tradizione di tutto il mondo come uniforme e rispettosa dei principi immutabili del tempo. La mia impressione era che dovevo immergermi nella singola e individuale tradizione del mondo. Già da giovane individuai l'unità universale di questa tradizione.. qui volevo immergermi, volevo calarmi nella sua marea, nuotarci come una trota. Certo non si possono ignorare del tutto le differenze individuali, ma sotto loro è possibile rilevare una fondamentale dominante. Tra la Fidria, la Persia e la Caria, tra la Cina e l'India c'è l'unità latente come pure una differenza latente. Fra l'Oriente e l'Occidente, tra il Nord e il Sud, troviamo differenze, ma anche una mistica identità. Queste qualità di eternità rappresenta un fatto fondamentale. Le differenze sono immateriali, e l'essenza è data da una identità profonda e interiore»¹⁶².

159 Ackan, *Le traduzioni di Bruno Taut fuori dalla Germania* cit., p. 391.

160 Taut, *Mimari Bilgisi* cit., p. 92.

161 Un personale approfondimento di questo progetto è contenuto in Vanna Cestarello, *Architectural translation as alternative to the homologation processes*, in Paola Galante (a cura di), *CAUMME III/PAUMME International symposium “Migration and the built environment in the Mediterranean and the middle east Naples, November 24-25th 2016” Caumme Abstracts/Paumme Projects Book*, Ermes, Roma 2016, pp. 62-67.

162 Dimitri Pikionis, *Parco giochi Filothei, Atene 1961-64*, in Alberto Ferlenga, (a cura di) *Dimitris Pikionis, 1887-1968* cit., p. 304.

Christian Norberg Schulz: l'architetto poliglotta

Parlare di traduzione e traducibilità dell'architettura, della trasmissione dei modelli e dei significati oltre i loro confini comporta fin da subito come abbiamo già visto una riflessione sul concetto di *genius loci* e sulle problematicità che si innescano quando si ibrida nel trasporto tra tempi e luoghi differenti. Se all'architetto Christian Norberg Schulz chiede di visualizzare il *genius loci* e riverberarlo nei suoi edifici, così Walter Benjamin chiede al traduttore di carpire l'eco dell'originale e rifletterlo nella sua traduzione.

In "Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura" Christian Norberg Schulz definisce l'architettura come il risultato di una dialettica «di partenza e ritorno»¹⁶³; da questo punto di vista la messa a punto del progetto è un processo dinamico e performativo. Nella stesura del libro, tra le note, un foglio di appunti datato 18.04.1979 si legge «Translation < > Transposition Translocation - Preserve Import Export». L'architetto stava mettendo a punto quella che sarà poi la sua definizione di *genius loci* a valle dei primi articoli su "Controspazio" e "Lotus"¹⁶⁴. Se il concetto di *tradizione*, nelle ultime pagine di "Intenzioni in Architettura" significava «che un prodotto esiste in uno "spazio" culturale con collegamenti indietro, in avanti e laterali.»¹⁶⁵ in uno schema dove raffigurava un centro da cui convergevano e divergevano otto direttrici diverse, *traduzione* è una trasposizione di significato in un'architettura che è concepita come «concretizzazione di spazio esistenziale»¹⁶⁶ preposto per l'abitare. Tale «concretizzazione» ha a che fare con l'unione dei due termini di «raduno» e di «cosa», su cui Norberg-Schulz riflette nelle pagine del libro dove lo stesso termine "cosa", in origine, nelle lingue anglosassoni, come spiega Martin Heidegger in "Das Ding"¹⁶⁷ significava «riunione» e ancora oggi la parola mantiene una corrispondenza con ciò che essa stessa raduna.

Da questi termini – *translation*, *transposition*, *translocation* – che Norberg Schulz usa in modo ampio, come sinonimi, quasi tenendo a confonderli, e dalla riflessione che mettono in opera, emerge tutta l'influenza dell'eredità di Vitruvio, degli scritti di Gottfried Semper e la fenomenologia di Martin Heidegger¹⁶⁸. Prima di provare a specificarli, Norberg Schulz affronta quel particolare tipo di traduzione che intercorre nel passaggio da un edificio in pietra – classico – a quello in legno, la *wooden box*. Si riferisce in questo esempio alla sua villa progettata con Arne Korsmo. Questo riferimento suscita plurime riflessioni. Norberg Schulz da un lato riflette sul passaggio dalla capanna al tempio e dal tempio alla "my own house"; dove la pietra è sostituita dal legno e le proporzioni classiche evolvono nel modello a "scatola".

163 Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, cit. p. 170.

164 Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Il concetto di luogo*, «Controspazio», 1, 1969, pp. 20-3; Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, «Lotus International», 13, 1976, pp. 57-67.

165 Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, Allen & Unwin/Universitetsforlaget, Londra/Oslo 1963, trad. it. *Intenzioni in Architettura* (1967), Officina Edizioni, Roma 1977, p. 199.

166 Norberg-Schulz, *Genius loci* cit., p. 5.

167 Martin Heidegger, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Stuttgart 1954, trad. it. *La cosa*

in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1980, p. 160.

168 Cfr. Martin Heidegger, *Introduzione all'indagine fenomenologica*, Bompiani, Milano 2018.

18.4.79.

"Translocation"

stone building (e.g. classical) translated into wood becomes a "box" (e.g. my own house)

"translation" ↔ "transposition"

translocation.

preserve
import
export

translation is a tool for gathering
Arch. as language. cf. mirror-play

(stone-earth, stone-church: sky)

→ loft as meeting of earth and sky (Heivi!)
(also as context: agriculture (products)
as product of earth and sky.)

(Flower: roots in the ground
opens towards the light
meeting of earth and sky) →

earth → floor
sky → ceiling wall: meeting.

not "why", but "how"
(to hell with explanations).

Christian Norberg-Schulz,
Translation, 18.04.1979

Qui, richiamando un processo di trasmutazione, il primo si traduce nell'altro. Sebbene quest'idea di traduzione proviene direttamente da Vitruvio dove la nozione di traduzione dei motivi da un materiale all'altro è quello che conduce dalla capanna preistorica al tempio, è più probabile che l'influenza più prossima di questa riflessione sia riconducibile a Semper e a quello che lui definisce usando il termine di *Stoffwechsel*¹⁶⁹ o trasmutazione. Questo particolare tipo di trasposizione indica la migrazione della forma e delle soluzioni tecniche da un materiale a un altro, da un sistema costruttivo all'altro. Il fine ultimo di questa pratica è la trasmissione e il mantenimento del valore simbolico tradizionale. La traduzione nasce dalla somma della trasposizione, della traslocazione e della trasmutazione. La trasposizione si attua per Norberg Schulz quando vi è un passaggio tra medium diversi; un oggetto – e in particolare un artefatto, un oggetto di architettura – può appartenere contemporaneamente a linguaggi

169 Gottfried Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Bari, Laterza, 1992, p. 229.



Le Corbusier, *Verso un'Architettura*, Partenone, 447-434 a.C.



Arne Korsmo e Christian Norberg-Schulz, *Planetveien*, 12, 1955.

differenti e a molti mezzi di comunicazione: la trasposizione è usata generalmente per descrivere un atto di trasmissione di significato tra medium, come ad esempio dalla fotografia al testo o dalle parole all'edificio. Nel lavoro di Joseph Kosuth "One and Three Chairs" tutte e tre le modalità di descrizione della sedia concorrono alla comunicazione del suo significato e alla sua trasmissione: rappresentano tre traduzioni visive dell'idea di sedia necessarie, quando combinate, alla sua totale comprensione. Ciascuna, da sola, porta con sé una perdita, ma anche una compensazione, come accade in ogni lavoro di traduzione. Adrian Forty riprende a questo proposito Roland Barthes e il suo famoso testo "Il sistema della moda" per riflettere sulla compresenza di diversi medium atti alla definizione di un unico elemento: la moda interpone tra sé e i suoi fruitori un gran numero di parole, immagini, significati, «[...] in particolare, come la moda è un sistema composto da tre parti – prodotto materiale (l'abito), immagini (la fotografia di moda) e parole (la cronaca sulla moda) – così l'architettura è anch'esso un sistema tripartito, formato dall'edificio, dalla sua immagine (fotografia o disegno) e dal discorso critico che l'accompagna (sia quello fatto dall'architetto, dal cliente o dal critico)»¹⁷⁰. La traslocazione riguarda il movimento che intercorre tra spazi concreti e differenti posizioni geografiche, è una componente del doppio significato di *translation* che in inglese indica anche la traslazione, ovvero lo spostamento da un punto ad un altro. Nello scorrere questi brevi appunti leggiamo poi che la traduzione è per Norberg Schulz "a tool for gathering": la definizione di raduno e del radunare permea in realtà tutto il discorso in *Genius loci* dove va a definire *gathering* come «le cose sono raccolte assieme, ossia spostate da un luogo all'altro. Questo spostamento, in genere viene compiuto mediante la simbolizzazione, ma può anche consistere in un trasferimento concreto di edifici e cose. Mentre lo spostare per mezzo di simbolizzazione è un atto creativo di interpretazione e traduzione, lo spostamento concreto è perlopiù connesso con il desiderio di procurarsi un «alibi culturale»¹⁷¹. Questo alibi si riferisce a quei brutali trasferimenti degli obelischi egiziani da parte dei romani o alla circolazione delle opere d'arte europee negli Stati Uniti, a lui contemporanea. Per l'autore il *transfert* culturale delle idee, delle tecniche e dei materiali, è possibile, anzi necessario, ma deve avere come obiettivo la creazione di una piattaforma culturale unitaria di realtà affini ma distinte. Quando accade, quando la traduzione intesa alla maniera di Schulz crea un legame, un ponte, si fa strumento di costruzione di un ambiente completo; esso si costruisce attraverso la lenta accumulazione di segni, motivi, valori, paesaggi. «La vera traduzione è trasparente»¹⁷², non copre il luogo e le sue qualità;

¹⁷⁰ Forty, *Parole e edifici* cit., 13.

¹⁷¹ Norberg-Schulz, *Genius loci* cit., p. 169-170.

¹⁷² Benjamin, *Il compito del traduttore* cit., p. 49.

la perdita di identificazione con le cose naturali e artificiali che costituiscono l'ambiente costruito, antropizzato, impedisce questo processo di raduno ed è responsabile della perdita di identità. È quello che per Norberg Schulz esprime Roma, *caput mundi*, che importa, esporta e preserva. In senso più ampio poi, è possibile riconoscere in questo breve testo anche sotto il termine di traduzione tutti quei trasferimenti e adozioni che *in nuce* al linguaggio formale dell'International Style si realizzano in Norvegia. Ove Bang, che realizza alcuni importanti edifici ad Oslo e ville, ad esempio traduce Le Corbusier nella scelta dei volumi ma usa il legno per assecondare il carattere e i peculiari tratti norvegesi.

Norberg-Schulz pare dire “la traduzione raduna un mondo”¹⁷³ per sintetizzare l'evoluzione del suo pensiero sul concetto esistenziale e anche culturale dell'abitare.

Genius loci stesso è uno dei testi più tradotti di Christian Norberg Schulz. In esso tutte le declinazioni di “place”, “location”, “ort”, “luogo”, “sted” e così via, concorrono allo sviluppo della teoria del *genius loci* e contribuiscono alla creazione di un terreno di sfumature e ambiguità che portano ad una comprensione più ampia – quasi totale – di questa stessa teoria: si può infatti affermare che «ciascuna traduzione della teoria di Norberg Schulz, in qualsiasi lingua, aggiunge parole, immagini, qualcosa di vitale all'*afterlife* dell'idea originale»¹⁷⁴. Norberg Schulz stesso avverte la *condizione del poliglotta*, dalla sensibilità traduttiva e l'identità mobile, un soggetto postmoderno, che sperimenta la spazialità dei linguaggi e la stratificazione della realtà. Il poliglotta che parafrasando Franz Kafka sentiva la molteplicità dei linguaggi come un coro nella sua gola fa dire a Norberg Schulz nel suo libro più importante *when in Rome, do as Romans*.

173 «Una cosa raduna un mondo»; Norberg-Schulz, *Genius loci* cit., p. 8; in questo breve inciso ritroviamo tutta la filosofia di Martin Heidegger e le sue speculazioni sul linguaggio. Martin Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken* (1951), in *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen 1954, trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 99.

174 Cfr. Anna Ulrikke Andersen, *Translation Transposition Translocation. The Development of a Phenomenology of Architecture by Christian Norberg-Schulz, 1973 – 1980*, Collis Bird & Withey, Londra 2013.

Seconda parte . La traduzione architettonica: una forma
di appropriazione del già fatto

Prove di imitazione e legami di influenza

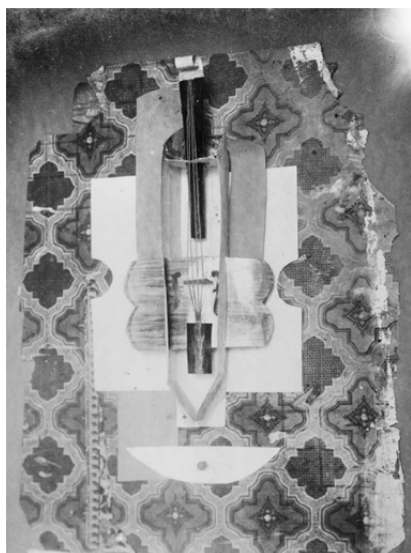
«Andare alla ricerca di dove già si è, è la ricerca più brancolante nel buio e la più segnata dal destino»¹.

Considerare la traduzione architettonica come una tra le possibili forme di appropriazione del *già fatto* potrebbe suggerire un apparente allargamento del campo di indagine intorno a quei temi che approfondiscono il rapporto di un architetto con la propria tradizione, e quindi più nello specifico con i suoi precursori, nella disamina di quei procedimenti che oltre il puro mimetismo vanno dalla citazione all'estremo plagio, passando per l'allusione e l'intertestualità.

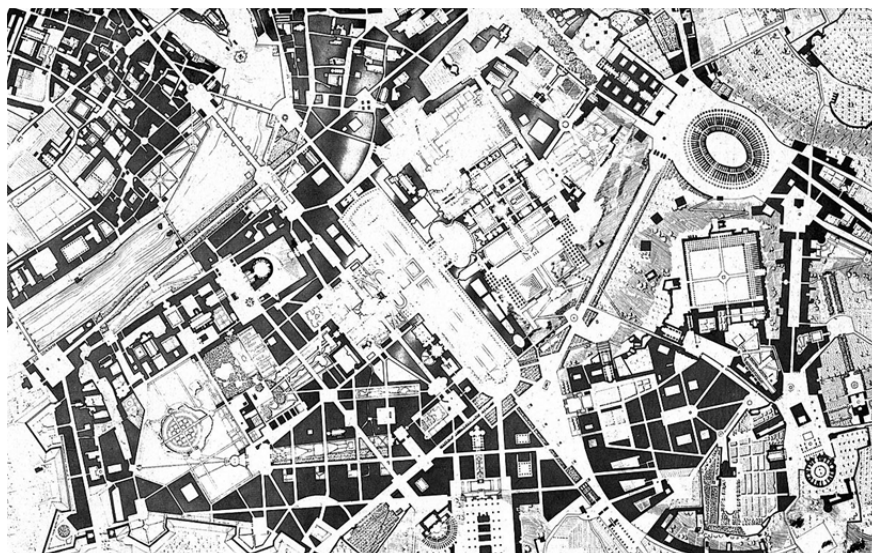
Si parte dall'assunzione della necessità di considerare il carattere attivo del legame dell'architetto con la tradizione, la reciprocità tra passato e presente, l'idea di arte visiva come espressione impersonale, la crisi dell'autore e del concetto di autorialità, l'opera di architettura come tassello di una totalità ampia ma al tempo stesso portatore di una *vivente unità* di tutte le opere fino a quel momento conosciute: tutti *topoi* sicuramente ineludibili e già affrontati dalla ricerca della cultura modernista (in maniera latente) e postmodernista.

Ogni opera d'arte, come ogni progetto architettonico, mette insieme i modi per la riscoperta di qualcosa che preesiste, compone un tassello di un immenso repertorio, in parte consapevole in parte inconscio, dapprima personale e poi collettivo. L'originalità, se esiste, risiede dunque nella composizione dei materiali di questo magazzino, ed è quindi semplicemente il riflesso concreto delle trasformazioni di un processo che coinvolge una realtà già esistente, e già sensibilmente formalizzata.

Il testo tradotto è un testo inevitabilmente trasformato. Le trasformazioni che avvicendano l'originale compiute dal traduttore si inseriscono in una catena più lunga di derivazioni che riguardano l'assorbimento e la rielaborazione di altri testi che mettono alla prova già l'autore di partenza e come abbiamo visto la sua



Pablo Picasso, *Construction with violin in the studio on boulevard Raspail, Paris, 1912*



Peter Carl, Judith Di Maio, Steven Peterson, Colin Rowe, *Nolli: Ottavo Settore, Roma Interrotta, 1978*

¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford-New York 1973, tr. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 21.

autorialità: l'opera che si va costituendo è in tutti i casi essa stessa un *mosaico di citazioni*. Questa considerazione se da un lato appare pienamente condivisibile, quasi lapalissiana, anche per la cultura del progetto di architettura, è comunque difficile da accettare dal momento che si tende a ritenere che il riferimento ad altri testi o opere possa minare in qualche modo il primato dell'idea di originalità intrinseca alla creazione artistica o letteraria.

Si tratta del rifiuto della divulgazione delle proprie fonti, che nelle versioni più ottimiste riguarda semplicemente una blanda inconsapevolezza. Per molti secoli infatti il mito dell'originalità e dell'architetto creatore hanno "insabbiato" qualsiasi ipotesi sulla esistenza di influenze e condizionamenti del suo lavoro. Eppure per un architetto con le proprie fonti appare sempre più inutile instaurare un rapporto di negazione, quando è la negoziazione che governa l'uso del riferimento e più in generale il processo di invenzione dall'inizio alla fine.

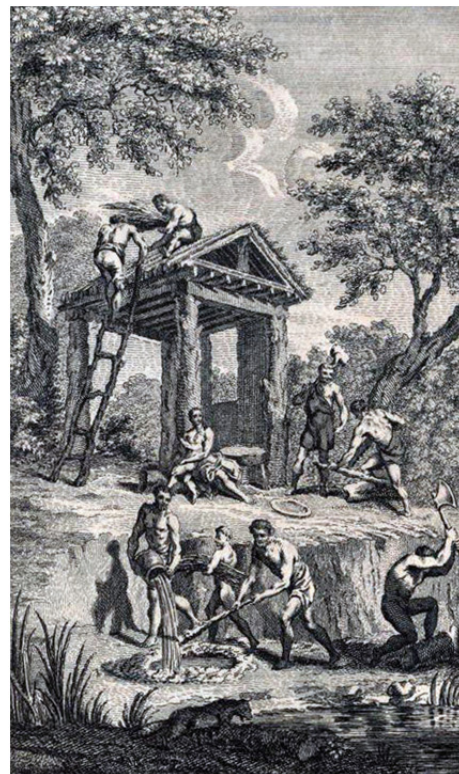
Per i contemporanei di Vitruvio e per molti secoli a venire, "fare alla maniera di", "fare riferimento a" era una pratica comunque corrente, la sola che poteva dare inizio ad ogni pratica artistica; in una inevitabile evoluzione si è passati per l'architettura (come per l'arte) dall'imitazione della natura a quella delle stesse architetture, passando per la costruzione di una seconda natura. L'architettura trova in questo processo come modello se stessa, la realtà della storia, quella realtà sensibile che secondo Moneo si plasma a partire da un mondo di immagini collezionate². A questo proposito Paolo Portoghesi ci riferisce che «l'imitazione cosiddetta dei grandi maestri deriva necessariamente dall'imitazione primaria, quella antica della natura, in quanto l'autorità dei suddetti maestri si fonda su una corretta e precisa imitazione degli antichi. Alla fine del XVIII secolo il "fare alla maniera dei grandi maestri" si dimostra già come una realtà talmente autonoma che Roland de Virloys andrà a definirla come "un'azione per cui si agisce in conformità a un modello, sia copiandolo esattamente, sia semplicemente lavorando nello stile e alla maniera del maestro che lo ha realizzato"»³. Se il Movimento Moderno ha dato l'illusione della inerrestabile disseminazione di un idioma inedito e potenzialmente universale che potesse porre fine alle pratiche mimetiche succedutesi fino a inizio secolo, l'architettura della seconda parte del XX secolo si è riscoperta come un'architettura inevitabilmente *manieristica*, in tutte le sue accezioni, con la forza e la varietà conseguente ad un periodo di stasi ed implosione.

Molte delle riflessioni del secolo scorso si sono concentrate sul riesame del concetto di *copia*, di *duplicato* e *replica*, sostenendo, come ad esempio fece Venturi, di prendere in considerazione l'originalità non più come fondamento della disciplina, ma di ricercare quelle possibili relazioni produttive con la cultura della copia e con le sue derivazioni. Venturi, Rossi e Rowe scrivono negli stessi anni testi che dimostrano quanto la necessità di una revisione critica dei temi storicamente consolidati e messi da parte dal funzionalismo, all'interno della disciplina possa ricondursi ad una operazione logico-formale con dei risvolti sul progetto non trascurabili. Infatti secondo Chiara Visentin «proprio quando le nozioni di copia ed imitazione vengono messe in discussione (soprattutto la copia che più è autentica – e questo è forse un raffinato ossimoro – maggiormente è esposta alle sfide e alle critiche), ogni principio imitativo si scopre necessitante di un substrato critico, tale da sostenere le nuove figure architettoniche che si

² Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, 2 voll., Umberto Allemandi & C., Torino 2004, vol. I, pp. 48-49.

³ Paolo Portoghesi, *La democrazia dell'eclettismo*, in Chiara Visentin, *L'equivoco dell'eclettismo: imitazione e memoria in architettura*, Pendragon, Bologna 2003, p.

Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753, frontespizi



vengono a formare»⁴.

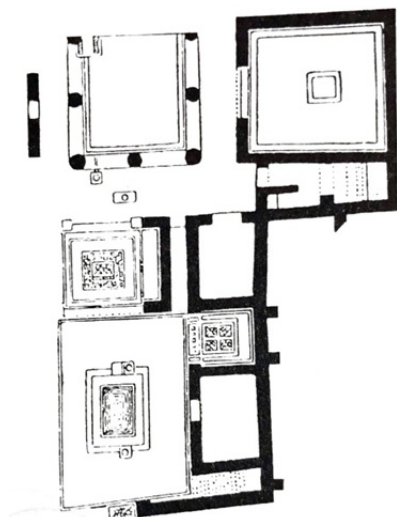
Tutte le pratiche di imitazione derivano dall'imposizione di un artificio. Questa certezza è il terreno comune che unisce tutte le definizioni dei concetti di copia ed imitazione da Aristotele al postmoderno⁵. Distinguere tuttavia questi gradi di trasformazione e “quando è traduzione” è uno dei modi per sollecitare l'esplorazione di una pratica creativa che nelle sue declinazioni di rifacimento, ricostruzione, *mashup*, rappresenta un potente strumento di modernità, non una passiva rappresentazione dell'originale, come dimostrato da tutti i lavori del gruppo FAT⁶ ma, potenziali modi di fabbricare nuove versioni dello stesso mondo. L'urgenza di queste questioni nasce proprio dalla cultura globale in cui siamo tutti immersi dove è sempre più difficile contraddistinguere un'opera di architettura come imitazione, alterazione, manipolazione o traduzione di un originale.

Si può quindi riconoscere una sostanziale continuità in architettura nelle connessioni produttive con il concetto di copia e che certe riflessioni rappresentino un passaggio obbligato prima ancora di imbattersi operativamente nella traduzione e la cultura che vi si muove intorno. Quest'affermazione è garantita dal fatto che intorno ai procedimenti mimetici si è costruita tutta l'impalcatura delle pratiche artistiche, dagli inizi della loro diffusione. Nella disciplina si è andato progressivamente formando un archivio completo di pratiche e forme che contempla sia gli artefatti primi che tutti i successivi prodotti frutto di raddoppiamenti e rievocazioni. Ciascuna di queste forme di appropriazione si è sempre realizzata a valle di uno studio intenso di quello che di volta in volta veniva considerato originale.

⁴ Visentin, *L'equivoco dell'eclettismo*, cit., p. 21.

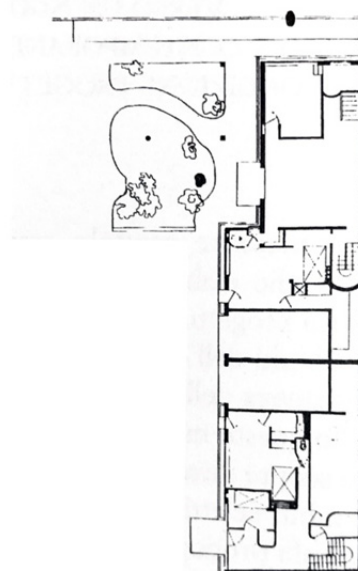
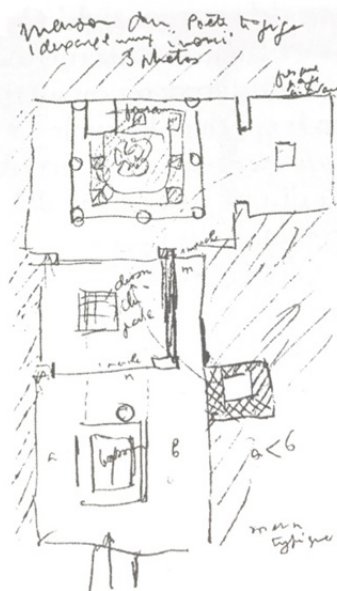
⁵ Chiara Visentin correda il testo di una antologia ragionata intorno a termini come imitazione, esempio, allegoria, revival. Cfr. Visentin, *L'equivoco dell'eclettismo*, cit., Appendice.

⁶ FAT, *Museum of copying*, in *Common Ground*, 13. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2012.



Casa del Poeta Tragico di Pompei, 90 a. C.

Le Corbusier, Maison La Roche, 1930



Rispondere alla domanda sul valore e sul significato dell'autentica opera architettonica e sulle possibilità della sua riproduzione ha sempre permeato quindi il dibattito teorico e la pratica sperimentale della disciplina. Per quanto *romantica* dunque l'idea di originalità rimane una base disciplinare, e le più contemporanee forme di distorsione dell'eredità contenuta in questo atlante sollecitano una revisione critica di quei concetti come copia, riproduzione, trasformazione, che li hanno motivati. Non sempre l'esito di riferimenti, ascendenze culturali e genealogie conduce a trasposizioni che possono dirsi autentiche (nel senso etimologico che ci impone che risulti riconoscibile la presenza di un "autore"), e non sempre la "scomparsa dell'autore" è dovuta a delle prese di posizioni critiche. I media ci descrivono la presenza di *architectural doppelgängers* come senza controllo⁷ alcuno, prodotto di un'inerzia accumulata dalla velocità dei fenomeni di globalizzazione e dall'incapacità di levare quelle poche ancora positive prodotte nel postmodernismo.

Solo recentemente Ines Weizman e Sam Jacob nel loro cluster di ricerca messo in piedi presso l'AA School di Londra dal titolo "Architectural doppelgängers" (2013) si sono interrogati appunto sugli effetti di queste forme di ripetizione in termini critici nella produzione architettonica.

A valle degli scritti di Beatriz Colomina su comunicazione e architettura che abbiamo già avuto modo di approfondire nella prima parte – o meglio, come Colomina stessa tiene a precisare sulla «possibilità di pensare l'architettura come un medium»⁸, Weizman afferma che «se i media sono intesi come strumenti complessi di memorizzazione e trasmissione di informazioni, allora la copia deve essere intesa come la loro manifestazione più totale»⁹. Questi temi sono un prodotto diretto della modernità e se per un momento agli esordi dell'avanguardia non sono centrali nelle riflessioni teoriche, dal momento che – «chi ha bisogno dell'aura dopotutto?» esplodono viralmente pochi anni dopo nelle riflessioni sulla stampa, la fotografia, il cinema e le incalzanti prime prove di digitalizzazione.

⁷ Su quest'argomento è significativo il contributo di Oliver Wainwright con il virale articolo comparso sul The Guardian dal titolo: *Seeing double: what China's copycat culture means for architecture*, <http://www.guardian.co.uk/>, 2013.

⁸ Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture As Mass Media* cit., p. 15 (tda).

⁹ Ines Weizman, *Architectural doppelgänger*, «AA files», 65, 2016, pp. 19-20, 22-24.

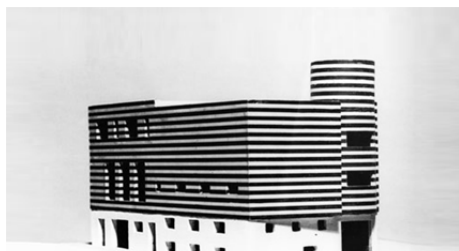


Palazzo del Doge di Venezia,
1309



Venetian Hotel & Casino,
Macao 2007

Adolf Loos, modello della
House Josephine Baker, Parigi
1928



Ines Weizman e Andreas Thiele
per Ordos 100, 2008

Doppelgänger è un termine tedesco coniato nel 1796 dallo scrittore Jean Paul per il romanzo “Siebenkäs” e sta ad indicare l’idea di doppio¹⁰, di sdoppiamento, motivata da un senso profondo di insoddisfazione nei confronti delle fragilità umane tale da indurre la necessità di un contrappunto: una copia parallela, anche superiore all’originale, più coraggiosa e talentuosa. Le architetture *doppelgänger*, la versione architettonica di questo concetto parecchio esplorato dalla letteratura, dal teatro e dalla psicoanalisi di inizio Novecento, sono animate dalla stessa determinazione – “fitzcarraldiana” – come suggerisce la Weizman, e in certo senso lo stesso rischio. L’esplorazione del tema del doppio attraverso il concetto di copia – tutte le prime teorie dell’arte si fondavano sul solo concetto di mimesi di una realtà preesistente – può dirsi infinita e dal testo di Hillel Schwartz “The culture of copy” al più recente Marcus Boon “In Praise of Copying”¹¹, emergono sempre con forza quei valori positivi che da comparazioni e casi studio giungono a descrivere sempre quella tensione creativa che si instaura tra originale e copia, tra copia e originale all’inverso; un’ambiguità dal potenziale altissimo se esplorata in tutte le fasi che vedono agli estremi di un binomio questi due termini, e nel mezzo dei quali, la traduzione – letteraria e poi architettonica – si inserisce. Di fatto, si parte dall’assunto che una copia perfetta, è per sua definizione impossibile. Walter Benjamin ha scongiurato questa possibilità all’interno de “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica” nel 1936 riflettendo su quei meccanismi di riproduzione inevitabili prima manuali e poi tecnici, meccanici, che in tutti i casi minano ferocemente il concetto di aura dell’originale, legata ad un *hic et nunc* quindi nelle versioni successive inafferrabile.

Ne deriva uno sconvolgimento della tradizione, sebbene, come afferma più avanti

10 Cfr. Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; Mary Shelley, *Frankenstein*; Edgar Allan Poe, *William Wilson*, Fëdor Dostoyevsky, *The Double*; Oscar Wilde, *Portrait of Dorian Grey* e alcuni racconti di Jorge Luis Borges.

11 Nella cultura occidentale, il termine “copia” è sempre stato associato ad una pratica con connotazioni negative, una imitazione ai limiti della falsificazione, lungi da un’esperienza innovativa o creativa. Tra le ultime pubblicazioni si veda: Winy Maas, Fleix Madrazo, Bernard Hulsman, *Copy Paste: Bad Ass Copy Guide*, nai010, Rotterdam 2014.



Victoria And Albert Museum,
Italian Cast court, Gallery 46B,
Londra 1920

A world of fragile parts, 15.
Biennale di Architettura di
Venezia, 2016



(forse contraddicendosi) la tradizione è comunque «qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole»¹². Se aura e tradizione dunque risultano fortemente danneggiati da questo tipo di operazione, si può far salva in qualche modo l'autenticità dell'originale che resiste alla riproduzione manuale – la forma di Focillon che sopravvive al tempo mutando utensile, materia e mano – che per quanto rigorosa, non riuscirà mai a minare il primato dell'originale, mentre le nuove tecniche tentano un'indipendenza ed autosufficienza rispetto all'originale, di fatto svalutandola. Benjamin viene messo in discussione dal lavoro di Bruno Latour e Adam Lowe che ci dimostrano come il concetto di aura sia diventato sfocato quanto quello già discusso di autore, e che se è vero anche per loro che «non si può fare a meno di sospettare che ci sia nella pittura, nella scultura e negli oggetti in generale, una sorta di ostinata persistenza che rende il collegamento tra un luogo, un originale e la stessa aura impossibili da separare»¹³ occorre necessariamente distinguere tra una buona ed una cattiva copia in quanto le tecniche sempre più approfondite messe ad esempio in campo da Factum Arte¹⁴ riescono ad accrescere l'originalità dello stesso originale. Infatti tutte le copie – le buone copie – nel momento esatto della loro comparsa illuminano di nuovo l'originale, la cui ricerca – talora ossessionata – perderebbe pure di interesse senza le sue derivate riproduzioni. Così «il vero fenomeno di cui tener conto non è la puntuale definizione di una versione separata dal resto delle sue copie, ma l'intero insieme, composto da uno (o diversi) originale/i – con il seguito della sua biografia continuamente riscritta. Non si tratta di uno o l'altro ma di uno e dell'altro insieme! Non è perché il Nilo finisce in un così immenso delta che la centenaria ricerca delle sue sorgenti è stata così eccitante?»¹⁵. Il vero interesse risiede infatti nel concetto dagli studiosi proposto di “traiettoria” che per gli antropologi diventa “carriera”¹⁶, dove l'analisi delle fasi che la determinano

12 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, p. 11

13 Adam Lowe e Bruno Latour, *The migration of the aura or how to explore the original through its fac simile*, in Thomas Bartscherer (a cura di), *Switching Codes*, University of Chicago Press, Chicago 2010; tr. it. *La migrazione dell'aura ovvero come esplorare l'originale attraverso le sue copie*, in *I Dialoghi di San Giorgio. Inheriting the past. Tradition, translation, betrayal, innovation*, Venezia (12-14 settembre 2007), p. 58.

14 Factum Arte è una società spagnola con sede a Madrid specializzata nella ricerca sulle tecnologie applicate allo studio, alla conservazione e alla riproduzione delle opere d'arte. I lavori a cui si fa riferimento sono *Facsimile of Veronese's Wedding at Cana*, Venezia 2006 e *A World of Fragile Parts* (15. Biennale di Venezia), Venezia 2016.

15 Lowe, Latour, *La migrazione dell'aura*, cit., p. 59.

16 Si vedano a questo proposito le riflessioni proposte dai seguenti testi: Arjun Appadurai, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; Miguel Tamen, *Friend of interpretable objects*, Harvard University Press, Cambridge 2001.

diventa il «il modo più fecondo per esplorare l'originale e anche per aiutare a ridefinire che cosa sia attualmente l'originalità»¹⁷; quindi l'aura, sebbene vaga ed apparentemente inafferrabile in realtà migra – depositando un po' di sé lungo la traiettoria – così come la biografia del suo iniziale autore/creatore/produttore e può depositarsi di nuovo al suo posto, come accade nella sala del Cenacolo Palladiano osservando la copia delle “Nozze di Cana” del Veronese.

Non siamo troppo lontani dalle riflessioni proposte da Baxandall che approfondiremo sulla dialettica Cézanne – Picasso circa la definizione di *influenza*; come vedremo, le tele di Picasso reinterprestando il lavoro e la ricerca di Cézanne ci spingono verso l'originale che viene in un certo senso *attualizzato*, e ridefinito come accade per il Veronese.

L'apparente continuità nella storia disciplinare dell'architettura di queste tematiche è in realtà interrotta negli anni dell'avanguardia del Moderno.

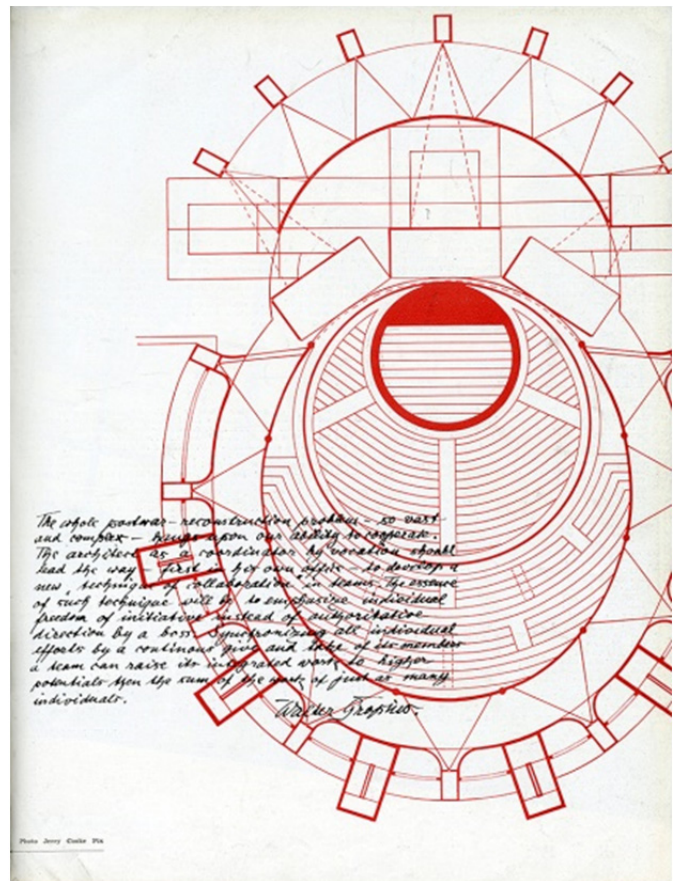
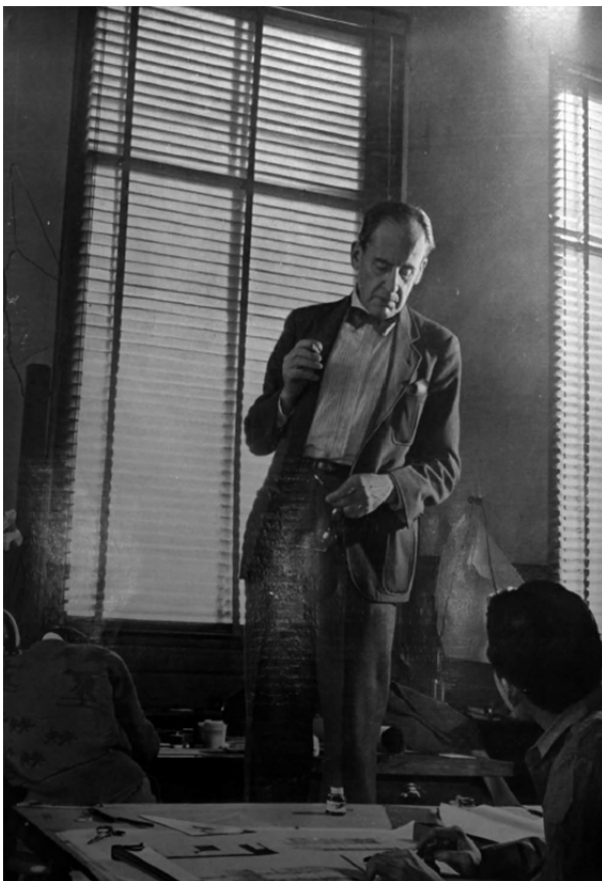


Factum Arte, *Facsimile of Veronese's Wedding at Cana*, Venezia 2006

¹⁷ Lowe, Latour, *La migrazione dell'aura*, cit., p. 60.

Infatti la questione dell'influenza e delle fonti nel XX secolo è il tema rifuggito dal Bauhaus quando Gropius¹⁸ e Albers diffondevano i propri innovativi modelli pedagogici che facevano a meno dell'insegnamento della storia e del ricorso ai precedenti di architettura, sviluppando quello che oggi definiremmo un *training* per lo studente dove non si promuoverà il ripercorrere formule passate – pure creativamente – ma l'insegnamento (inteso come formazione continua anche per chi lo pratica) si fonderà sull'esperienza diretta così che gli aspiranti artisti o architetti impareranno a pensare “in situazione”. Eppure anche Le Corbusier confesserà poi che «ho preso come testimonianza il passato, quel passato era il mio unico insegnante, che continua ad essere il mio unico avvertimento. Ogni uomo ponderato, gettato nello sconosciuto dell'invenzione architettonica, non può che sostenere veramente i suoi sforzi nelle lezioni dettate dai secoli; i testimoni rispettati dai tempi hanno un valore umano permanente»¹⁹.

Tuttavia proprio quelle dominanti prese di posizione, volte a legittimare le novità del messaggio moderno e delle sue arti in rapporto alla tradizione, come spiega Pedretti «dovevano per forza entrare in collisione con il vetusto concetto di “influenza”»²⁰ e interagirne prima o poi dialetticamente.



Walter Gropius, *Blueprint for an Architect's Education*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», 28, 1950

18 Nel suo saggio del 1950 “Blueprint for an Architect's Education”, Walter Gropius notoriamente si schierò contro lo studio della storia, vedendo il giovane studente come un “principiante innocente” e credendo che i capolavori del passato avrebbero sopraffatto e sollecitato la loro mente e idee in via di sviluppo e “scoraggiato” lo studente a “provare a creare da se stesso”. Il testo fu pubblicato per la prima volta nel n. 28 de «L'Architecture d'Aujourd'hui» nel febbraio del 1950, sul tema “Walter Gropius, the spread of an idea”, curato e realizzato da Paul Rudolph con la supervisione di Walter Gropius stesso.

19 Le Corbusier, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1959, p.39. (tda)

20 Bruno Pedretti (a cura di), *L'atlante Dell' Architetto/ The Architect's Atlas*, Silvana editoriale, Milano 2016, p. 26.

Quello che cerca di discretizzare Baxandall, rivoluzionando l'opinione comune per le opere d'arte è un possibile sostrato scientifico alla vaga e sfuggente idea di influenza. Un concetto, quest'ultimo, che per quanto inafferrabile, può rivelarsi - nello scandaglio di più punti di vista - comunque produttivo ai fini della riflessione, ma anche determinante nella lettura dei suoi effetti. Michael Baxandall, in un testo fondamentale per la critica d'arte come "Patterns of intentions" del 1982 esplora la lettura di poche ma accuratamente selezionate opere d'arte cercando di formulare le possibili cause che ne hanno indotto la realizzazione, quella trama di intenzioni che prima dell'artefatto concluso accompagna la ricerca delle risposte desiderate. L'artefice si trova dinanzi a problemi specifici in circostanze specifiche, e attraverso esempi lontani nel tempo e nello spazio geografico prova a «abbordare, e smontare nei suoi fondamenti, un problema-chiave di metodologia interpretativa ricostruendo i diversi contesti operativi e soggettivi dell'artista»²¹. Il saggio più incisivo della ricerca contenuta nel libro è il suo "Excursus contro l'idea di "influenza"²²: nel testo infatti viene finalmente ribaltata l'associazione di significato del termine nel pensiero comune dove viene scambiato continuamente l'effetto di chi compie (X) e chi subisce (Y) un'azione. L'autore ci indirizza a constatare come «se pensiamo a Y invece che a X come agente, il vocabolario è molto più ricco, interessante e vario: ricorrere a, servirsi di, appropriarsi di, fare ricorso a, adattare, travisare, riferirsi a, cogliere da, accogliere, stabilire un legame con, reagire a, citare, differenziarsi da, assimilarsi a, assimilare, allinearsi con, copiare, rivolgersi a, parafrasare, assorbire, fare una variazione su, rievocare, proseguire, rimodellare, scimmiettare, emulare, ridicolizzare, parodiare, estrarre da, distorcere, attenersi a, resistere a, semplificare, ricostituire, rielaborare, sviluppare, confrontarsi con, padroneggiare, sovvertire, perpetuare, ridurre, promuovere, rispondere a, trasformare, contrastare... e così via, ognuno sarà in grado di pensare altri termini che, come i sopraelencati, instaurino una relazione che non può essere prodotta all'inverso, con X che agisce su Y invece di Y che agisce su X. Mentre pensare in termini di 'influenza' è d'impaccio alla riflessione, limitando le possibilità di specificare gli strumenti atti a individuare il carattere personale dell'artista»²³. Pensare in questi termini al concetto di influenza diventa così produttivo, permettendoci di rivedere la relazione del singolo autore con l'intera tradizione artistica: l'artista non è un prodotto di ciò che lo precede, ma sfrutta "intenzionalmente" ciò che la tradizione gli mette a disposizione. Per essere più chiaro Baxandall ci invita a considerare la logica sottesa all'espressione "Cézanne influenzò Picasso"; attraverso l'immagine del tavolo da biliardo, dove il movimento preciso di una singola palla va a smorzare la posizione di tutte le altre - la riconfigurazione diremmo di un intero *tavolo di riferimenti* - che non erano state cercate per mettere un segno, è un'immagine volta a sottolineare come l'arte da questo punto di vista diventi una pratica incessante di *ridisposizione*. Picasso incrementa l'importanza di Cézanne rileggendolo in quanto vide «alcuni aspetti e non altri, dopodiché li estrapolò e li modificò secondo la sua particolare intenzione e all'interno del suo universo di rappresentazione. Così facendo cambiò per sempre il nostro modo di guardare Cézanne (o la scultura africana); noi vediamo Cézanne, in parte, attraverso la lente idiosincratICA di Picasso».²⁴

21 Enrico Castelnuovo, *Prefazione* in Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000, pp. 3-9.

22 Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione* cit., pp. 58-62.

23 *Ivi*, p. 88.

24 *Ivi*, p. 92.

Paul Cézanne, *Quatre baigneuses*, 1877–78

Pablo Picasso, *El Harén*, 1906



Le bagnanti si specchiano nelle *demoiselles* e viceversa e ciascuna immagine dell'altra in questo legame nuovo dove chi viene prima “subiva” l'influenza – nella concezione ed uso comune del termine – ora in realtà utilizza un riferimento «per trovare i mezzi adatti al suo scopo, come fonte, insomma, di risorse e strumenti utili per la soluzione di alcuni problemi»²⁵. Picasso, analizzato da Baxandall ha paradossalmente trasformato il modo di guardare all'opera di Cézanne avendone estrapolato e rielaborato selettivamente alcuni aspetti, penetrando nel suo mondo poetico per prelevarne volumi, forme ed atmosfere. Questa condizione non azzerava le differenze, bensì valorizza la riconfigurazione attiva di un precedente. In questa teoria è racchiuso il significato autentico del termine tradizione non intesa «nel senso di un generico gene culturale estetico, ma come visione specificatamente discriminante del passato, in attiva e reciproca relazione con l'insieme delle disposizioni e abilità (in continuo sviluppo) proprie della cultura che produce quella visione. È affatto il caso di parlare di “influenza”»²⁶. Questo esempio ci riporta inevitabilmente ad un parallelo che ipotizza come la “riscoperta” di Le Corbusier dell'Acropoli e del Partenone abbia dato il via ad una stagione densa di ulteriori viaggi e trasposizioni degli architetti del pieno moderno e postmoderno. La visione dell'Acropoli di Atene cambiò Le Corbusier e il suo modo di leggere l'architettura classica, ma al tempo stesso i disegni e le fotografie del giovane architetto svizzero ne accorciarono le distanze fisiche e condizionarono attivamente l'immaginario collettivo, “riattualizzando” il Partenone. La ripetizione dei suoi elementi diventò così una pratica diffusa in tutto il Novecento, laddove gli architetti attinsero dal riferimento attraverso la lente idiosincratia di Le Corbusier, senza accontentarsi delle versioni proprie del palladianesimo o delle riprese shinkeliane. Il Partenone, fotografato e pubblicato da Le Corbusier in “Vers une architecture” del 1923 diventò il riferimento di plurimi progetti che a loro volta consentirono di rileggere i capolavori dell'architettura classica. Così quando Gropius progettò l'ambasciata americana di Atene del 1959²⁷, il “sistema plastico” del Partenone di Le Corbusier gli consente di risolvere il «problema dell'incastro di due organismi autonomi, uno nell'altro, quello di scala monumentale della copertura e dei sostegni e quello minore dei piani interni [...] con una sapienza ed un rigore che gli permettono di ricavare dall'arcaica operazione della intersezione degli ordini, immediatamente riferibile

²⁵ *Ivi*, p. 91.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. «Perspecta Quote», 49, 2016.



THE PARTHENON
The plastic system



Le Corbusier, *Il Partenone*, in
Towards a New Architecture,
1923

Walter Gropius, Ambasciata
degli USA ad Atene, 1961

alle opere di Michelangelo e del Palladio, un valore conoscitivo nuovo, oltre che un notevole risultato formale»²⁸. Gropius rivela, rileva e traduce il Partenone di Le Corbusier (già di per sé tradotto milioni di volte) e ne offre la sua versione contemporanea materializzando le prospettive delle sue fotografie e schizzi.

La traduzione in questo modo accorcia le distanze fisiche e temporali consentendo a versioni diverse lette con l'originale di risultare tutte contemporanee soppesandone le gerarchie.

Le dinamiche che si dispiegano appena scoperto il tema dell'influenza connesso alle opere di architettura formano un reticolo densissimo in cui appare difficile orientarsi; il rischio più grande in questo tipo di ragionamenti è naturalmente rappresentato dall'arbitrarietà delle congetture. L'angoscia e l'estasi di influenza riguardano sempre un sentimento di autocoscienza rispetto al divenire dell'opera, e quindi una riflessione sul processo. Scandagliare il processo, è un tabù della poesia e della letteratura in generale quanto del progetto di architettura, dove «il "moderno" avrebbe voluto azzerare l'inerzia della forma, il suo carattere parzialmente autonomo dal programma, le sue risonanze, la sua natura talvolta sentimentale»²⁹. Il risultato avrebbe dileguato qualsiasi indizio di arbitrarietà alla forma. Certi dettami appaiono oggi fuori-tempo immersi in una cultura del progetto che celebra il pluralismo e sconfigge invece il totalitarismo.

Nel pieno movimento moderno, ogni mossa doveva essere una risposta riflessa al dilagante "make it new"; appena ridestatati da questo sogno, il tema dell'influenza ha pervaso prima le coscienze e poi il dibattito culturale, diventando più pregnante in ambito letterario ma dimostrando le sue ricadute anche sulla ricerca

²⁸ Paolo Portoghesi, *Architettura e Memoria: Teoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, Gangemi editore, Roma 2006, p. 274.

²⁹ Cino Zucchi (a cura di), *Innesti Grafting. Il nuovo come metamorfosi*, vol. 1, Marsilio, Venezia 2014, p. 12.

sul progetto di architettura. È naturalmente il riferimento alle riflessioni di T. S. Eliot che si intende richiamare, che ha permeato gli scritti tanto di Rogers, quanto di Venturi – agli antipodi – in maniera più o meno consapevole e dichiarata, dimostrando la molteplicità delle declinazioni per l'architettura a partire un solo punto di vista. Traduzione è tradizione e viceversa (lo hanno scritto in molti³⁰) così come traduttore è traditore³¹, e quindi nell'approccio al passato non può sussistere una rilettura del che non comprenda una interpretazione e trasformazione, continua e inarrestabile. E la tradizione pure comporta un tradimento³² al fine di una revisione critica e trasformativa di ciò che preesiste; richiamando Borges, poiché questi giochi di parole sono molto noti devono necessariamente «racchiudere un seme, un nucleo di verità, nascosto da qualche parte»³³. Così nella presunta dialettica che da un lato vede architettura e dall'altro l'inscindibile combinazione di traduzione-tradizione-tradimento, sussisteranno quelle pratiche legate a riproduzioni, appropriazioni, citazioni, ma anche fraintendimenti, omissioni e mancanze.

Il saggio “Tradition and the Individual Talent” fu scritto nel 1919 e fu pubblicato nel volume “The Sacred Wood” a Londra nel 1920 assieme ad altri testi critici di Eliot. Negli stessi anni Aby Warburg ad esempio andava componendo il suo “Bilderatlas”, e Benjamin progetta senza successo la rivista “Angelus Novus”. I temi principali del testo ruotano attorno al carattere attivo del rapporto con la tradizione, l'attualità insopprimibile del passato, la reciprocità che si innesca nelle relazioni tra passato e presente, una critica non velata all'idea di progresso nelle arti così come si è andata definendo a inizio secolo, l'arte come espressione quindi inesorabilmente impersonale, la tradizione artistico-letteraria da intendersi sempre nella sua totalità e non ultima l'idea di poesia (su cui si sofferma più direttamente ma con le opportune parafrasi ed esempi sarebbe possibile trasportare l'intero testo nella nostra disciplina) come «vivente unità di tutte le poesie che sono state scritte»³⁴. Il senso storico per Eliot scardina qualsiasi temporalità, e in questo modo, nessun poeta o artista ha un significato in sé concluso, ma il suo valore aumenta proprio in rapporto agli artisti del passato e a servizio di quelli che verranno. Secondo Pedretti questo non comporta una semplice rivincita del “continuismo storico” perché se intensa è l'eredità del passato, nulla è comunque già definito o irrimediabilmente scritto: si parte da un “ordine esistente in sé concluso” proprio perché sedimentato nella tradizione, ma l'ingresso di ogni nuova opera ne induce delle modifiche, che possono essere minime oppure intense. Le parole di Eliot sono una reazione alle censure propagandate dall'avanguardia ma al tempo stesso anche alle riflessioni del suo contemporaneo e collega Paul Valéry che invece, in contrasto, crede, contro ogni ipotesi “continuista”, che sia la discontinuità a far progredire l'intero ambito del

30 A partire dalla consonanza che nella lingua italiana il binomio tradizione-traduzione o la triade tradizione-traduzione-tradimento si instaura, moltissimi studiosi – da Sanguineti a Folena ad esempio solo per citarne alcuni – hanno sviluppato le riflessioni che hanno lentamente costituito un vero e proprio stato dell'arte sull'argomento.

31 «Secondo un'idea molto diffusa, ogni traduzione tradisce il suo impareggiabile originale. È un'idea ben espressa nel ben noto gioco di parole “traduttore traditore”» Jorge Luis Borges, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, 2001, p. 59.

32 Anche Rogers ritenne di dover specificare la radice etimologica comune dei due termini quando a Milano, nell'agosto 1954 scrisse: «Dal verbo tradere (“trasmettere”) hanno origine sia la parola “tradizione” che la parola “tradimento”; la opposta finalità dei due termini dipende dall'intendimento morale con cui si opera»; Ernesto Nathan Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, «Casabella continuità», 202, 1954, pp. 1-3, in *Esperienza dell'architettura* (1958), Skira, Milano 1997, pp. 267-279.

33 Borges, *L'invenzione della poesia* cit., p. 59

34 Thomas S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, in *The sacred wood; essays on poetry and criticism*, Methune, London 1920, tr. it. *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro; saggi di poesia e critica*, Bompiani Milano 1967, p. 97.



Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1924–29

Alison & Peter Smithson, *Parallel of Life & Art*, 1953



sensibile, e che il processo artistico sia fortemente condizionato da “intermittenze” corporee e spirituali e diparti così da un principio inesorabile di disordine. Per Eliot invece esiste un ordine della tradizione, perché è qualcosa che già si conosce in partenza, ma non per questo immutabile, infatti secondo l'autore può essere di continuo trasformato attraverso quegli inevitabili scartamenti introdotti dal presente. La tradizione è una dote che subisce un nuovo investimento così non è affatto «assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato»³⁵; la dialettica per molti inevitabile tra tradizione e novità in realtà si risolve considerando «la seconda sempre una riscrittura, un riposizionamento della prima. [...] Così rivisitata, la tradizione si depotenzia per diventare una memoria culturale pronta ad accogliere nel suo ordine, nei suoi canoni, novità che in seguito verranno a loro volta riassorbite nel riassetto della stessa memoria culturale»³⁶.

La creatività non è per queste ragioni, messa da Eliot del tutto da parte, ma esiste come ricerca e sperimentazione critica del già fatto, un'idea in particolare che abbraccerà Venturi nel suo lavoro – affermando che è più importante essere un buon critico che cercare di essere originale³⁷. Le lezioni, non a caso “americane” di Borges – nell'invenzione di una letteratura e di una poesia e quindi nell’“invenzione della tradizione” – in “Musica della parola e musica della traduzione” arrivano a concludere che arriverà un momento in cui «a rigore, si potrebbe dire, non c'è bisogno di originali»³⁸ e le pratiche traduttive con i loro esiti saranno considerate in se stesse.

Rogers parlerà invece quasi negli stessi termini della “non contemporaneità del contemporaneo” nelle pagine de “Gli elementi del fenomeno architettonico”, la cui effimerità e mancanza di memoria andava trasformata in un tentativo di tenere insieme raccolte tutte le eredità della nostra civiltà, le cui epoche in questo non sarebbero apparse come disomogenee. Più in generale Rogers si rifarà completamente al poeta-critico inglese per spiegare in quegli anni il significato di tradizione e come si potesse intendere in maniera rinnovata la nozione di opera

³⁵ Eliot, *Tradizione e talento individuale* cit., p. 70.

³⁶ Pedretti, *L'atlante Dell' Architetto* cit., p. 24.

³⁷ C'è una sottile persistenza dei richiami di Venturi a Eliot nelle pubblicazioni e nelle interviste; si vedano ad esempio: Vladimir Paperny, *Interview with RV and DSB*, «Architectural Digest» (Russia), 2006, pp. 36-41; Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*, Belknap Press, Cambridge 2004, p. 1.

³⁸ Borges, *L'invenzione della poesia* cit., p. 72.

d'arte, ripercorrendo un sentiero già solcato ma sconosciuto per la disciplina dell'architettura. La ricerca di Eliot ritornerà sia come innesco di partenza che come verifica delle riflessioni aggiunte nel loro "adattamento"³⁹ nella poetica del progetto di architettura. In "Pretesti per una critica non formalistica" - poi ripubblicato all'interno di "Esperienza dell'architettura" con il titolo "Tradizione e talento individuale" (esplicitamente riferito a Eliot, prendendo in prestito il famoso saggio per farlo aderire alla nostra disciplina) tradizione - oltre la mera trasmissione poetica come consapevolezza del proprio posto nel tempo e della propria contemporaneità, il «senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'atemporale e del temporale insieme»⁴⁰ - diventerà ben presto "coscienza storica"⁴¹ e "continuità" - come «rinuncia al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso [...] autosacrificio [...] estinzione della personalità»⁴² - invece doveva ampliarsi ed abbracciare l'idea di preesistenza ambientale, che devono permeare l'opera al fine di renderla concreta. La coscienza storica diveniva il «saper collocare i fatti nella giusta posizione rispetto alle coordinate dello spazio e del tempo (nonché nelle loro proiezioni psicologiche, dove si colora la storia di ciascun individuo)»⁴³, un senso da affinare sia a posteriori per analizzare il processo e le scelte della composizione proprie dell'architetto, da applicare alle opere costruite (Rogers se ne serve per analizzare alcuni lavori di Niemeyer) ma anche come supporto per lo sviluppo delle proprie scelte compositive, che, a partire da questi presupposti, dovevano sempre tendere al raggiungimento di un'opera d'arte collettiva. Il senso della storia può agire su due versanti: da un lato permette di rileggere criticamente la lezione del Movimento Moderno e il confronto con i maestri, dall'altro riporta la necessità di ancorare sempre le opere di architettura allo spirito dei luoghi, alla loro storia e servendosi delle loro tradizioni costruttive. Questa è la maniera di interpretare da parte di Rogers la complessità dischiusa già da Eliot quando parlava della "grande fatica": il sapore della conquista non è fatto solo dell'adesione e appropriazione dei risultati raggiunti dalla generazione precedente, ma anche dell'incorporazione delle condizioni e delle aspirazioni dei luoghi. L'ambiente entra così nelle riflessioni di Eliot e le prolunga per avvicinarle alla cultura e al dibattito sul progetto di architettura. Rogers continua a riferirsi a Eliot anche nelle pagine di Casabella-continuità, in particolare nell'editoriale di Casabella-continuità dell'agosto 1954 a cui dette il titolo "Le responsabilità verso la tradizione"; partendo da un ritrovato interesse per l'arte e l'architettura spontanee, Rogers esplicita finalmente qual è l'espressione del concetto di tradizione e come esso si esprime.

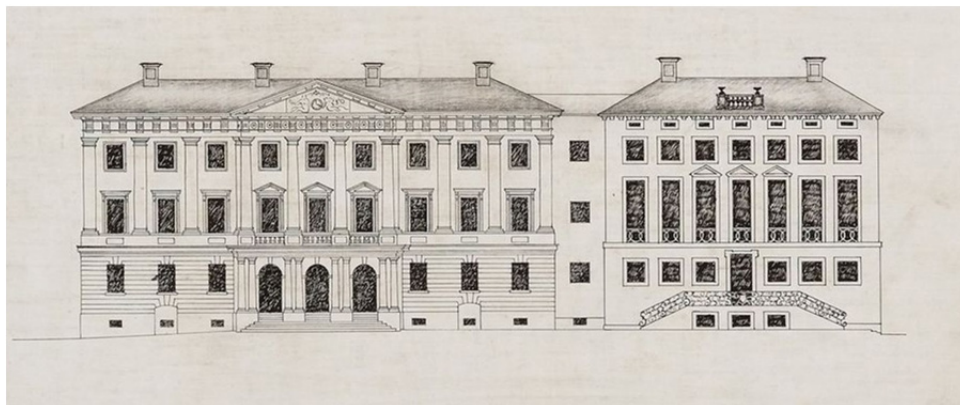
39 Rogers avvertiva l'impellente necessità di confrontarsi e rileggere degli esempi specifici emersi dai suoi viaggi e dai suoi studi, a partire proprio da presupposti teorici transdisciplinari, al cui riguardo scrisse «Vorrei che non mi consideraste vago o letterario se parlo così: vi chiedo solo lo sforzo di tradurre in termini di critica architettonica le mie parole, dando ad esse quel significato che le renda più direttamente pertinenti al nostro modo particolare» Ernesto Nathan Rogers, *Tradizione e talento individuale*, in *Esperienza dell'architettura* (1958), Skira, Milano 1997, p. 261.

40 Eliot, *Tradizione e talento individuale* cit., p. 69.

41 Rogers, *Tradizione e talento individuale* cit., p. 261.

42 Eliot, *Tradizione e talento individuale* cit., p. 73.

43 Rogers, *Tradizione e talento individuale* cit., p. 261.



Erik Gunnar Asplund,
Ampliamento del Municipio di
Göteborg, facciata principale,
1918



Erik Gunnar Asplund,
Ampliamento del Municipio di
Göteborg, facciata principale,
1935-1936

Il riferimento all'arte e all'architettura popolare non è uno sforzo intellettuale ed innaturale, che cavalca l'eredità di Giuseppe Pagano⁴⁴ senza metterla in discussione, bensì il tentativo di credere in una tradizione "totale", che non aderisca solo al lavoro dei maestri (una sorta di tradizione dei vincitori), ma contenga anche i fenomeni spontanei che comunque partecipano a quel «processo selettivo della cultura»⁴⁵ del progetto, quell'«atto profondo del pensiero che rielabora i sentimenti e le intuizioni, trasferendoli sul piano dell'attività artistica, con nuovi solchi, con nuove sementi, con un nuovo faticoso lavoro»⁴⁶. La tradizione ha, potremmo dire, anche per Rogers la forma del sasso gettato in uno stagno cara a Rodari⁴⁷, perché anch'essa ha in definitiva due componenti principali, «una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza, la seconda è circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale tra gli uomini; la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina»⁴⁸. Da un lato la conoscenza, il sapere infuso dai maestri, da un lato la "semplicità perduta", le

44 Giuseppe Pagano, Guarniero Danieli, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.

45 Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione* cit., p. 270.

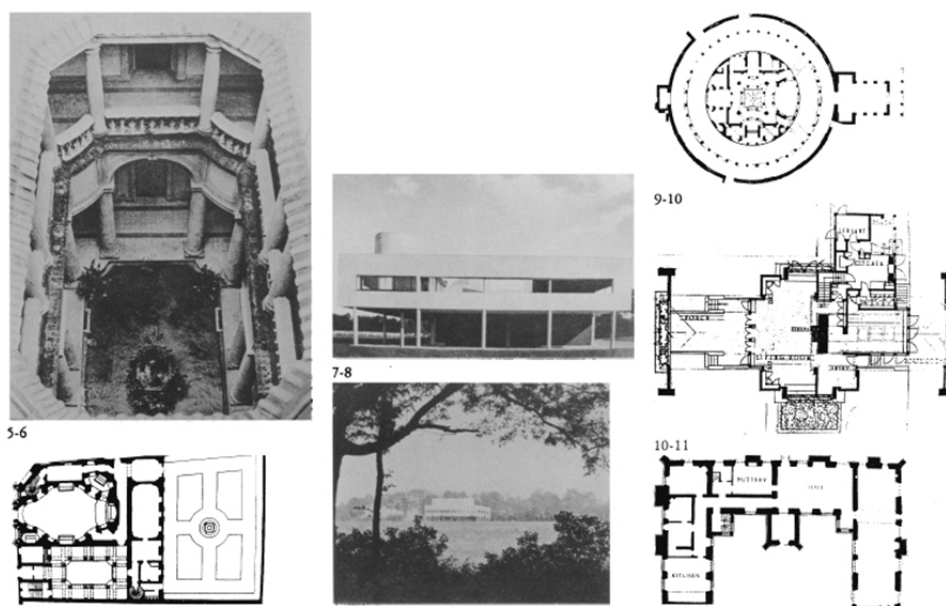
46 Ibidem.

47 «Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ciascuno per conto proprio, nella sua pace o nel suo sonno, sono come richiamati in vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto tra loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni, mentre il sasso precipita smuovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacevano dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepoliti, altri ricoperti a turno dalla sabbia. Innumerevoli eventi, o microeventi, si succedono in un tempo brevissimo. Forse nemmeno ad avere tempo e voglia si potrebbero registrare tutti, senza omissioni». Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.

48 Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione* cit., p. 272.

forme spontanee, possono comporre l'esperienza dell'architettura sperimentata nel presente.

In un articolo⁴⁹ comparso su *Perspecta* 9 del 1965 contenente alcune anticipazioni di "Complessità e contraddizioni nell'architettura" che sarà pubblicato invece nel 1966, una prima selezione di riferimenti e affinità intellettuali che troveranno un corpus unico divenendo un vero e proprio manifesto nel libro allora in uscita (in questa anticipazione definito *gentle manifesto*), Venturi dichiara la propria ammirazione e riconoscimento sia alle teorie di Kurt Friedrich Gödel, i teoremi di incompletezza che avranno un significativo impatto sulle teorie formaliste, che sulle spiegazioni della "poesia difficile"⁵⁰ di Eliot. Nel testo l'architetto rintraccia quella trama di somiglianze e contrasti che a partire da un tema – la relazione interno/esterno e la facciata come risoltrice di questa dialettica – si innescano nel lavoro di architetti europei ed americani lontani nel tempo e nello spazio ma accomunati dalla necessità di risolvere gli stessi problemi complessi. Venturi opera una «analisi trans storica dei gesti formali e delle relazioni spaziali che hanno implicato una trama di fraintendimenti creativi»⁵¹ sfidando l'ortodossia dei messaggi del movimento moderno e promuovendo invece i valori positivi del concetto di complessità per l'architettura. Questo lavoro, una ricerca paziente di accostamenti di immagini e ridisegni di edifici del passato altro non è che quell'embrionale volontà di ricucire i legami della modernità con la sua stessa tradizione. Venturi richiamerà Eliot più volte in "Complessità e contraddizioni



Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a Forthcoming Book*, «Perspecta», 9/10, 1965

49 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a Forthcoming Book*, *Perspecta*, 9/10, 1965, pp. 17-56.

50 «The difficulty of poetry (and modern poetry is supposed to be difficult) may be due to one of several reasons. First, there may be personal causes which make it impossible for a poet to express himself in any but an obscure way[...] Or difficulty may be due just to novelty [...] Or difficulty may be caused by the reader's having been told, or having suggested to himself, that the poem is going to prove difficult. The ordinary reader, when warned against the obscurity of a poem, is apt to be thrown into a state of consternation very unfavourable to poetic receptivity. Instead of beginning, as he should, in a state of sensitivity, he obfuscates his senses by the desire to be clever and to look very hard for something, he doesn't know what – or else by the desire not to be taken in». Thomas Stearns Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber & Faber, Londra 1933, pp. 150-151.

51 David Rifkind, *Misprision of Precedent: Design as Creative Misreading*, «Journal of Architectural Education», 64/2, 2011, p. 74.

nell'architettura" e come Rogers, sentirà la necessità di uscire dai confini disciplinari per comprovare le sue riflessioni; il ricorso alla "poesia difficile" di Eliot, radicalmente colta, in alcuni casi persino problematica da leggere e portare avanti, dà a Venturi alcuni spunti per considerare sempre più convintamente l'architetto come *mediatore* delle opere di architettura esistenti e in divenire. A differenza di Rogers, per Venturi la tradizione non si organizza secondo linee storiche in cui è possibile rintracciare precise discendenze, e non esistono nemmeno più livelli di tradizioni sovrapponibili all'interno dello stesso immaginario, dove l'architetto è impegnato in uno sforzo solipsistico verso la loro sintesi, ma in un «disordine pieno di vitalità»⁵² l'unità ambita non deve essere ovvia: questo significa che l'unità non deve essere raggiunta per mezzo di banali e condivisibili esclusioni, ma attraverso la più difficile inclusione visto che *more is no less*. La tradizione si presenta "tutta insieme" (i personali interessi supportano però la scelta dei riferimenti) in un quadro di complesse relazioni, in cui ogni nuova opera incrementa la ricchezza del patrimonio che lo precede, non solo in termini formali ma anche in termini di significato innescando nuove possibili associazioni e modalità di fruizione e appropriazione del già fatto. Nella prefazione al libro Venturi riporta un intero passo di Eliot, ma prima sottolinea l'importanza dell'analisi di architettura, una scomposizione che solo apparentemente rallenta o si oppone al processo creativo (gli artefatti per loro natura devono tendere all'unità) in quanto comprensione e consapevolezza sono parte integrante del progetto e dell'opera di architettura; come Rogers, Venturi liquida la ricerca di semplicità o spontaneità, perché "l'architettura è troppo complessa per essere affrontata con ignoranza accuratamente preservata", la riconquista di questa spontaneità non può che realizzarsi "mediatamente" secondo Rogers che qualche anno prima si schiera contro scelte anacronistiche di architetti demagoghi, favorendo, come farà Venturi una visione non congelata di tradizione, continuamente elaborata e differentemente trasposta nel progetto.

Infine Rogers e Venturi, illuminati dalla stessa luce di Eliot, con esiti diversissimi nelle architetture e direzioni altrettanto parallele nelle rispettive poetiche dei loro testi, ricorrono entrambi attraverso gli stessi argomenti a richiamare l'importanza di un architetto come Aalto; il maestro finlandese esemplifica il loro "personale" concetto di tradizione: guardano entrambi ad Aalto con uno sguardo comprensivo, nella disamina dei suoi modi di saldare più tradizioni all'interno di precise architetture – mai pittoresche quanto complesse nella loro composizione generale, sempre governata da una «struttura dell'insieme»⁵³. Quella di Rogers in particolare è una maniera "traduttiva" di leggere Aalto, mentre Venturi ne celebra quella complessità che altro non è che un plurilinguismo scrivendo che «Alvar Aalto non è soltanto il miglior architetto finlandese (l'ineguagliato cantore della sua patria) ma paradossalmente anche il miglior architetto italiano (dacché nessuno di noi ha saputo penetrare finora così profondamente l'antico verbo della nostra arte): egli ha riassunto nel proprio spirito la tradizione spontanea del suo paese e quella, più complessa, che ha assimilato in Italia»⁵⁴.

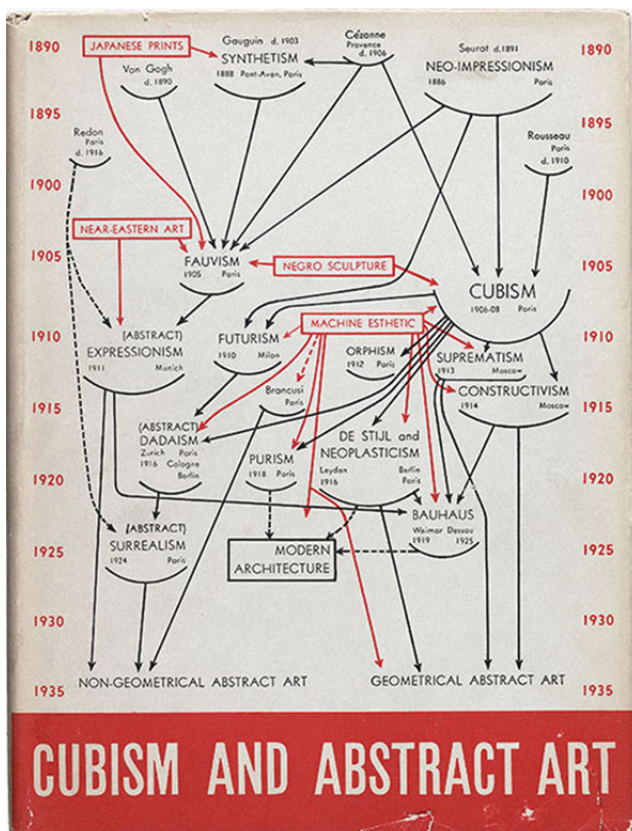
La contemporaneità, intesa come abbiamo visto come la congiunzione del passato nel presente, abbraccia quindi l'influenza in architettura e i suoi effetti si ripercuotono nelle opere che non sono mai l'esito di uno sforzo tutto individuale,

52 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966., tr. it. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980, p. 16.

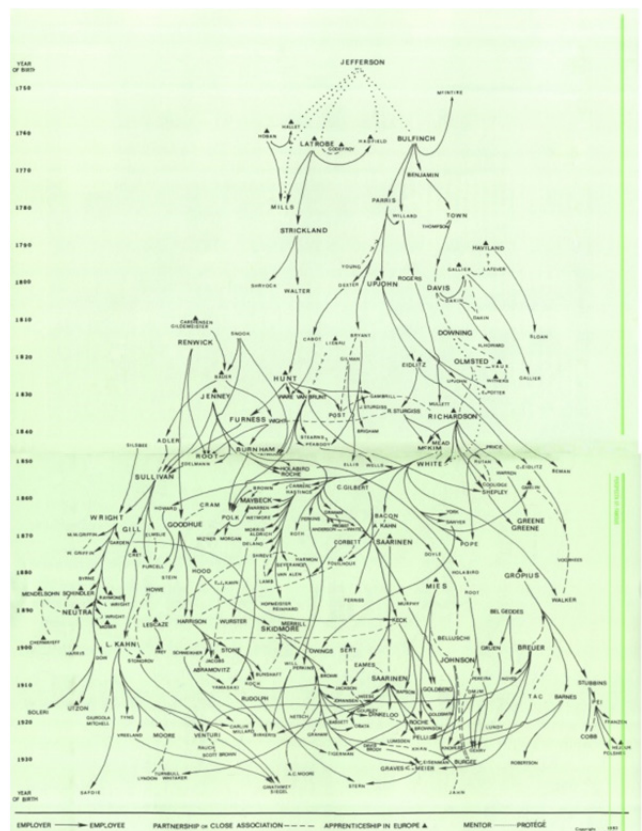
53 Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura* cit., p. 22.

54 Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione* cit., p. 277.

ma ogni architetto si pone lungo il solco della «continuità nel dialettico scambio di rapporti, conto aperto»⁵⁵ con la tradizione e al tempo stesso con alcuni specifici precursori con i quali mette in opera delle specifiche operazioni in nome di quel “prendere e portare oltre” nella etimologica definizione di tradizione-traduzione. Il termine *influenza*, se lentamente ha fatto il suo ingresso nella storia e nella critica d’arte nella seconda metà nel Novecento mettendo in completa discussione il mito dell’originalità dell’avanguardia e della proliferazione degli *oggetti primi*, con un ritardo ancora più significativo e forse ingiustificato attraversa la cultura del progetto e delle opere di architettura nonché l’approfondimento sulle “relazioni infrapoetiche” tra gli architetti. Con molti decenni di distanza dai più famosi e canonici diagrammi di flusso prodotti da Alfred Barr nel 1936 per il Museum of Modern Art (MOMA) di New York, Roxanne Williamson pubblica e in un certo senso “smaschera” i “Diagrams of Influence” nel testo “American Architects and the Mechanics of Fame” nel 1991 rivisti e ripubblicati poi con William Menking e Charles Jencks in *Perspecta* vol. 37 del 2005. Lo schema – ad albero – ricalca un andamento monodirezionale, «dal maestro al discepolo, dal più vecchio al più giovane, dall’autore originario al legatario, dal “genio all’emulatore»⁵⁶; i vettori discendono a cascata, in un’unica direzione, tracciando le connessioni nella carriera dei più importanti architetti americani, con le inevitabili imprecisioni, mancanze e precipitose attribuzioni. Vengono così esplorate delle dinamiche di eredità che legano *influencer* e *influenced* provando a rendere visivo quel concetto di “meccanica della fama” che



Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936



Roxanne Williamson, William Menking, Charles Jencks, *Diagrams of Influence*, 1991

⁵⁵ *Ivi*, p. 272.

⁵⁶ Michael Kubo, *Walter Gropius and The Architects Collaborative*, in Amanda Reeser Lawrence, Ana Miljački (a cura di), *Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange*, Routledge, Londra 2017, p. 24.

per primo ha sviluppato Georges Kubler che «esalta il talento dei primi arrivati e minimizza quello degli altri, quando il talento stesso non è che una predisposizione relativamente comune senza notevoli diversificazioni. Più che la gradazione del talento importa infatti la diversità del momento e delle occasioni»⁵⁷ avanzando quindi un rimprovero verso simili tentativi di valorizzazione esclusiva dei predecessori sui successori piuttosto che situarli all'interno delle dinamiche del tempo della storia.

Il diagramma non sarebbe nemmeno possibile senza gli errori, le traslazioni, le ripetizioni, che non solo hanno segnato l'intervallo temporale rappresentato, ma più in generale hanno determinato tutta la storia dell'architettura.

L'influenza dal punto di vista di Baxandall ci ha insegnato che è necessario ripensare questo concetto in maniera diametralmente opposta: l'influenza agisce in maniera reversibile e dischiude all'inverso un vasto potenziale creativo sul processo del progetto anche per l'architettura e sulle opere stesse. Anche gli architetti dunque si muovono tra angoscia ed estasi una volta riscoperta ed accettata la gravidanza del concetto di influenza nel loro lavoro. Questa idea ci permette di passare dalla più complessa e generale incorporazione della tradizione alla più specifica appropriazione di uno o più riferimenti, per distinguere quando si innesca una traduzione. Attraversare questo concetto attraverso gli studi di Harold Bloom e le intuizioni di Jonathan Lethem per la letteratura può infatti informare i modi del progetto di tutte le sfaccettature di queste operazioni così come rendere meno ermetica la lettura di quei diagrammi scoprendo che quei vettori di influenza di Williamson sono meno continui, più intermittenti e pluridirezionali di come appaiono.

Harold Bloom elabora per la poesia romantica una teoria intorno a “sei movimenti revisionistici” per spiegare come opera l'influenza poetica per comprendere come «[...] un poeta opera uno scarto dagli altri.»⁵⁸. La sua tesi teorica può applicarsi in ogni sfera dell'estetica e avere quindi delle ricadute importanti per l'architettura riconoscendo al riferimento, al precedente, uno straordinario potere critico e creativo. La sua versione di influenza «[...] non rende i poeti necessariamente meno originali; spesso li rende anzi più originali, il che non significa per forza migliori»⁵⁹. Quest'affermazione ci permette di non considerare l'originalità come inesistente o un mito irraggiungibile ma come un prodotto della storia, dell'interazione dell'artista o architetto con il suo passato. In questo modo esso diventa una parte legittima dell'atto creativo, ma non per questo senza angosce o ansie di indebitamento. L'influenza poetica – quando interessa due autentici, poeti forti – infatti procede sempre attraverso il travisamento di un poeta precedente, un atto di correzione creativa che di fatto può sorgere da un'interpretazione sbagliata. La teoria di Bloom propone l'accettazione del fatto che i poeti, anche i “poeti forti” siano profondamente indebitati con i loro predecessori; questa condizione – che genera un'angoscia di influenza ineliminabile – riguarda anche coloro che operano una trasmissione non neutrale del riferimento nella nuova opera, ovvero coloro che sottopongono il lavoro del predecessore ad una profonda revisione. Il lavoro ritenuto originale non è più intatto ma in alcuni casi violato, quasi fino a divenire «frintendimento

57 George Kubler, *The shape of time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962, tr. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976, p. 15.

58 Harold Bloom, *The anxiety of influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973, tr. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 18.

59 *Ivi*, p. 15.

[...] perversità disciplinata. Poesia è malinteso, mis-interpretazione, *mésalliance*»⁶⁰. Bloom prova a discretizzare le tecniche di questo fenomeno, fornendo quei possibili strumenti analitici per decodificare gli atti di revisione che legano l'autore al suo predecessore. Intorno a *clinamen* (fraitendimento o travisamento poetico vero e proprio), *tessera* (compimento e antitesi), *kenosis* (rottura), *demonizzazione* (eliminazione dell'aura), *askesis* (rinuncia alla poesia) e *apophrades* (condizione del ritorno, il predecessore scrive l'opera altrui più tarda) l'autore costruisce un sistema che si pone come obiettivo l'individuazione di rapporti tra due opere o tra due poeti, che sono sempre di tipo revisionistico, ovvero non si muovono mai sul filo della copia o della mera imitazione ma sulla misura del cambiamento. Così, con le dovute differenze, si ritiene che l'architettura sia una «storia di angosce e di caricature autoliberatorie, di distorsioni, di revisionismi perversi e ostinati senza i quali [...] in quanto tale non potrebbe esistere»⁶¹ e che l'individuazione in un ampio spettro delle tecniche di appropriazione più aderenti al proprio tempo possa essere un esercizio

Jonathan Lethem organizza le sue riflessioni come una sorta di risposta al testo di Bloom; al contrario di quest'ultimo l'autore ritiene che l'influenza non desta alcuna angoscia, bensì una specie di estasi, una condizione febbrile nella quale si può essere felicemente e costantemente immersi. Per Lethem più che tradizione (una sorta di costrutto mentale forgiato dalla società) conta il libero repertorio del passato a cui approcciarsi con una certa "vitalità creativa" che non significa realizzare una nuova avanguardia che uccida l'eredità dei predecessori, ma «approfondire la nostra volontà di comprendere la comunanza e l'atemporalità dei metodi e delle motivazioni già disponibili»⁶².

Lo stesso testo "L'estasi dell'influenza. Un plagio" pubblicato sull'*Harper's Magazine* nel 2007 è costruito per mezzo di pezzi presi in prestito più o meno plagiati da un numero imprecisato di fonti.

Così la commistione di materiali vecchi e nuovi, opere che rimodulano quelle preesistenti sono da Lethem considerate non solo necessarie, ma anche legittime, sia in termini di ricerca e conoscenza del già fatto che di sperimentazione del nuovo.

È a partire da questi riferimenti che si potrebbe esplorare l'idea di un contrappunto a quella storia dell'architettura che ha sempre celebrato l'eccezionale, l'originale, il singolare⁶³ approfondendo da un punto di vista processuale il formarsi delle relazioni tra gli oggetti, ovvero delle architetture nel tempo attraverso la storia, la geografia e la cultura. Per poter evitare delle blande attribuzioni di debito o di ispirazione, alla "close reading" di un'architettura va affiancata la necessità di mappare tutte le tracce e le connessioni che questa stabilisce con ciò che le è contemporaneo o ciò che l'ha preceduta. Sono i «legami di tradizione e influenza»⁶⁴ di cui parla George Kubler che consentono il delinearsi di *sequenze formali*, ovvero di soluzioni concatenate.

Le pratiche di appropriazione possono costituire un fecondo laboratorio di ricerca. Esse così inquadrare prima nella loro collocazione storica – modello, citazione, analogia, copia ecc. – si ampliano per descrivere i più minuti

60 *Ivi*, p. 99.

61 *Ivi*, p. 38.

62 Cfr. Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence. A plagiarism*, «Harper's Magazine», 2, 2007.

63 Cfr. Lawrence, Miljački (a cura di), *Terms of Appropriation* cit.

64 Kubler, *La forma del tempo* cit., p. 44.

John o'Really *With Felipe*
Prospero, 1986



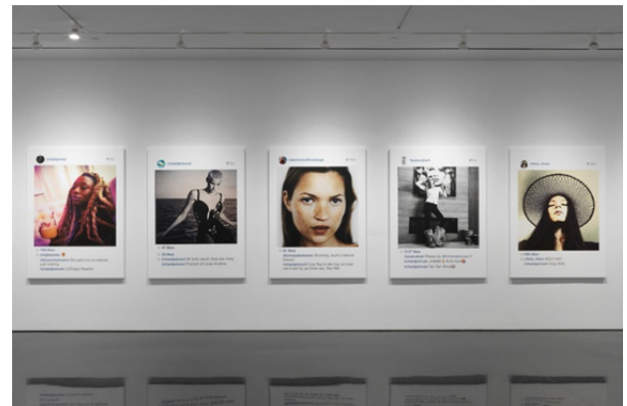
atteggiamenti verso il riferimento e la proprietà delle idee in architettura al fine della sua ricezione e riproduzione nel tempo.

Riferimento o referenza, gli orientamenti

La questione della terminologia è certamente un aspetto critico nel re-immaginare la storia in termini di influenza e derivazione. Ridefinire un vocabolario che corrisponda alle storie – passate e ancora da scrivere – di appropriazione architettonica lontano dalle derive che il binomio architettura-globalizzazione solitamente innesca è un tentativo necessario, probabilmente inarrivabile. Adrian Forty ha dedicato molte pagine alla ricerca di un tipo di vocabolario che orienti la rilettura dell'architettura moderna ma a partire dalle parole da essa stessa usate, e obiettivamente condivise. Contaminazione, influenza sono temi che è difficile sostenere con un corpus scientifico denso o condivisibile. Sono termini essi stessi elusivi che rifuggono a qualsiasi tipo di quantificazione, così immaginare un vocabolario disciplinare “autonomo” che si interroghi unanimemente su queste questioni, è comunque un'operazione approssimativa. Ci si muove entro una riflessione che seppur urgente, ha pochi punti fermi e vive di parecchie allusioni. Esaminare certi passaggi e trasmissioni di idee di architettura in termini di influenza e traduzione non vuole essere un vago tentativo di spiegazione di certi movimenti del processo creativo ma un'investigazione sulle tecniche e sui possibili specifici procedimenti di appropriazione nella dialettica con un riferimento – e quindi con un presunto originale. Eppure, nelle pieghe dell'influenza, non si intendono approfondire quei semplici rimandi che fanno capo ad associazioni fulminee e solo di tipo visivo. Alcuni “prelievi e riporti” sono l'esito di processi di appropriazione più ponderati e più incisivi per il dibattito e la ricerca interna alla cultura del progetto. I modi di appropriazione fanno forse da contrappunto ad una più vaga e sfuggente idea di influenza. Anche in questo caso, il termine rimanda ad un universo disciplinare contiguo che è quello dell'arte, con le prime composizioni di Braque e Picasso fino alla fotografia di Richard Prince e Sherry Levine, ma non è difficile scorgervi un nucleo teorico che ha molte manifestazioni anche in architettura. Ana

Miljacki⁶⁵, attraverso lezioni, mostre, libri, prova a dimostrare che il concetto di appropriazione è così intrinseco all'inconscio architettonico al pari dell'aspettativa stessa di originalità in un momento in cui, evidentemente, i media intorno all'ampio spettro del design trasmettono contenuti e punti di vista con un'accelerazione da dettare quasi il "tempo del progetto": un turbine di immagini e concetti che rischiano di ridefinire il vocabolario formale dell'architetto.

Se per l'arte, le pratiche di appropriazione sono state riconosciute come movimenti e stili isolabili, in architettura il riferirsi ad un lavoro precedente è così necessario e connaturato che ogni indagine va poco oltre la disamina di qualche esempio.



Pablo Picasso nel suo studio,
Bateau Lavoir, Parigi 1908

Georges Braque nel suo studio,
Impasse Guelma, Parigi 1911

Walker Evans, *Alabama Tenant
farmer wife*, 1936

Sherry Levine, *After Walker
Evans*, 1981

Richard Prince, *New Portraits*,
2014

⁶⁵ Ana Miljacki è una critica, curatrice e professore associato di Architettura presso il Massachusetts Institute of Technology, dove insegna storia, teoria e design. Tra le sue pubblicazioni di interesse ai fini della ricerca: Ana Miljacki, Irene Hwang, (a cura di) *Under the Influence*, SA+P, Cambridge 2014; Eva Franch, Ana Miljački, Carlos Minguez Carrasco, Jacob Reidel, Ashley Schafer (a cura di) *OFFICEUS Manual*, Lars Müller Publishers, Baden 2017; Ana Miljački, Fabrizio Gallanti, *Un/Fair References*, «ARQ», 95, 2017.

Appropriarsi significa prendere in prestito, recuperare, ripensare, riconsiderare. Sebbene il materiale di partenza sia palesemente differente, artisti ed architetti possono riconoscersi nella sovrapposizione di alcune operazioni concettuali legate alle pratiche di appropriazione. Appropriarsi in questi casi significa usare “attivamente”, incorporare un riferimento per riconfigurarlo, ri-vederlo nel senso di ri-conoscerlo. In quest’ottica un architetto compie una serie di operazioni per riconfigurare un precedente lavoro o incorporarlo in un progetto attraverso un processo di trasformazione. Il progetto, l’opera di architettura talora coscientemente si riferisce ad altri lavori precedenti, in una rievocazione sotto forma di appropriazione intenzionale, a volte addirittura celebrata o dichiarata dall’architetto. Il riferimento innesca il progetto, ma non è direttamente l’oggetto del progetto; naturalmente l’appropriazione fa sì che si attivi una sorta di seconda chance che diventa anche occasione per una riflessione critica sul riferimento e più in generale sulla catena di riferimenti che esso richiama. Ogni nuovo progetto allarga quel *tavolo di riferimenti* di Baxandall già visto in precedenza in quanto capace di indurre un riassetto in un certo senso politico all’interno della disciplina: per Sam Jacobs⁶⁶ è come se ogni nuovo edificio, pur rappresentando un’appendice, una subordinata apparente trascurabile in un racconto, visto da questo rinnovato punto di vista smuova la massa narrativa dell’architettura andandosi a costituire come una *proposizione sul futuro*. Questa massa narrativa di progetti ed edifici fa sì che l’architetto sia perennemente in debito tra angoscia ed estasi di influenza nell’inizio di un nuovo lavoro.

Il riferimento assume una doppia valenza, è una “promessa di forma” e si traduce in un nuovo progetto, in alcuni casi annullandosi, ma in una sorta di *do-over*, risale in superficie, godendo di una nuova luce e di un punto di vista allargato per la sua rilettura nel presente. Questa necessità revisionista del riferimento, consente alla disciplina di riflettere su se stessa da un punto di vista critico e metodologico e così tracciare il solco di nuove fasi di produzione di progetti ed opere di architettura stesse.

Appropriazione non è *analogia*; quest’ultima si accontenta di una o più corrispondenze, non “stressa” le potenzialità del riferimento fino in fondo e resta volutamente sul filo dell’evocazione.

L’adozione di un punto di vista traduttivo, come premessa e come sistema finito di procedimenti attraverso cui rileggere alcuni progetti ed opere di architettura – come appunto traduzioni e testi originali a fronte – porta con sé una riflessione e quindi un giudizio su ogni termine messo in opera nella ricerca *in fieri*. Abbracciando la traduzione problemi di natura linguistica quanto semiotica, ci si chiede così, se l’oggetto di un processo di appropriazione sia ciò che si intende per *riferimento* o per *referenza*. Entrambi i termini hanno un’ovvia radice etimologica comune, derivano dal latino *referre*, che a sua volta si compone di “*re*” e “*ferre*” ovvero «ri-portare», mettere in relazione o in connessione, assegnare una corrispondenza, ma anche nel senso di riferire, e quindi comunicare. Il rapporto individuato non necessariamente deve essere preciso, in quel caso riferire significa alludere. È l’azione immediatamente conseguente a un “ritrovamento”, sia esso certo o presunto, che attraverso la sua comunicazione (nel senso anche di rappresentazione) viene portato “più avanti” potremmo aggiungere rispetto ad una distanza temporale oppure geografica. L’azione è quindi di tipo dinamico

66 Sam Jacob è professore presso la University of Illinois di Chicago, visiting Professor alla Yale School of Architecture, fondatore di Sam Jacob Studio ed ex-direttore di FAT (Fashion Architecture Taste), studi londinese impegnati nel portare avanti una ricerca post-moderna profondamente influenzata dalla cultura pop.

(come la traduzione, nel senso di “trasformazione” che abbiamo già visto) e sebbene comune ai due termini *riferimento* o *referenza*, viene messa in opera diversamente.

La referenza, incorporando oltre alla radice latina anche il modello del francese del termine *référence*, è la relazione intercorrente tra un segno e l'entità a cui esso rinvia, è la precisazione “connotativa”⁶⁷ dell'elemento di partenza che viene così disambiguato rispetto ad elementi ad esso simili, contribuendo a costituire il suo significato in un determinato contesto. Rintracciando un parallelo per la cultura architettonica, potremmo avanzare che la referenza è un'argomentazione a posteriori, un insieme di attributi ed immagini che si rendono necessari alla rappresentazione del progetto: le referenze partecipano alla sua dimensione comunicativa e poi critica, precisano dei tratti appena sotto la superficie, sono responsabili del racconto del progetto, ma non direttamente del suo *farsi*. Esse ne sostengono il senso, attraverso una funzione discorsiva che lo commenta e lo divulga; le referenze a volte ripetono cose già dette per sottolineare immagini o un concetto, come anafore che però imprimendosi nell'immaginario consentono al progetto di diventare – questa volta – riferimento per un'architettura successiva.

Il riferimento invece è un *ponte*⁶⁸, la materializzazione di una corrispondenza, in ambito semiotico e non linguistico in questo caso è «il regno della memoria in cui si verificano i ricordi delle esperienze passate e dei contesti»⁶⁹, è la forma trovata nel magazzino disponibile nell'atto della sua ricerca assieme alla traiettoria percorsa, che con «l'universo che avvolge i nostri sensi, e la sua controparte, l'universo invisibile che agita il nostro spirito con visioni nate dalla fantasia, costituiscono gli elementi e il regno dell'invenzione: essa scopre, sceglie, combina il possibile, il verosimile, il conosciuto in una maniera che colpisce per la sua aria di verità e di novità insieme»⁷⁰.



Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Quart Verlag, Lucerna 2013

67 Cfr. John Stuart Mill, *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive* (1843), Jonh W. Parker, West Strand, Londra 1974 tr. it. *Sistema di logica deduttiva e induttiva*, UTET, Torino 1988.

68 Si rimanda alla definizione di Octavio Paz riportata nella prima parte della tesi.

69 Charles Kay Ogden, Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Harcourt, Brace & World, New York 1923.

70 Johann Heinrich Füssli, *L' invenzione*, Pagine d'Arte, Tesserete 2004, p. 37.

Si intenderà così ai fini di questa ricerca, considerare i riferimenti e non le referenze nell'*esperienza dell'architettura*, come contrappunti "originali" alla loro traduzione nel progetto, pertinenti al processo compositivo nella sua costituzione, come fondamento della speculazione e non come commento successivo, proprio perché si indagherà la dimensione traduttiva per il progetto nella prassi, come divenire di un linguaggio costruito, con i suoi naturali automatismi ma anche con i suoi procedimenti ed artifici.

Lavorare con i riferimenti, possibili operazioni

«I possibili rapporti tra un modello e la sua adozione sono quasi infiniti. Vanno dalla esplicitazione totale all'evocativo, all'utilizzo gratuito dell'esempio e alla timida interrogazione dello stesso, quasi in atteggiamenti sacrali. D'ora in avanti parlerò solo con gli Antichi: gli Antichi rispondono a chi sa interrogarli»⁷¹

Charles Edouard Jeanneret ancora prima di diventare celebre con lo pseudonimo di Le Corbusier, descriveva enfaticamente in una lettera ad un amico nel 1908 la necessità di interrogare i riferimenti, in punta di piedi, aguzzando la vista e tendendo le orecchie. Un atteggiamento che intuiva l'opportunità dispiegata dalla "ricerca della forma" sottesa al modello che dalla "formazione della forma", una speculazione dell'antico che non doveva procedere per amore della dialettica, contrasto o ironia, ma celebrando gli indizi indotti e le sue risposte. L'uso della parola modello, non è evidentemente un caso: il modello emana una serie di regole che in quella fase Le Corbusier ricercava e contiene quella ricchezza di valori specifici capace sempre, in qualsiasi momento, di risvegliare l'idea esemplare; su di esso, nessuno ha ancora operato una riduzione, a posteriori e non creativa, di quei pochi elementi che devono sopravvivere nella trasposizione⁷² e quindi il margine di lavoro dell'architetto può dirsi in alcuni casi ancora maggiore. Il modello è compiuto, ha raggiunto una sua unità rispetto alle variazioni e sperimentazioni che sulla stessa strada lo hanno preceduto, ha completato, per così dire, un "processo di formalizzazione" e, così facendo, può innescare una nuova sequenza formale⁷³. Lo stesso Le Corbusier produrrà modelli, oggetto di appropriazioni e derivazioni, con la stessa forza "esemplare" degli avvertimenti delle opere prese a riferimento.

Le Corbusier riconosceva già allora quindi un'ampia gamma di possibilità dischiuse alla sperimentazione della composizione, praticamente innumerabili. Di sicuro al dialogo con gli antichi non faceva corrispondere lo studio e l'interrogazione delle fonti, né la definizione puntuale di uno stile di un'opera. Era al cuore di una revisione del riferimento che – anche evocativa – occorreva puntare, e che garantiva sempre l'innescare della costruzione di una nuova opera. La ricerca è a partire da questo presupposto che esamina quei modi in cui il materiale di partenza viene trasformato, rivisto, incorporato e in alcuni casi plagiato e guarda anche ai casi in cui più operazioni, strategie di appropriazione sono combinate assieme, da riordinare, in una seconda fase, in quadro di riferimento più stabile che è quello fornito dalla prassi traduttiva.

71 Benedetto Gravagnuolo, *Le Corbusier e l'antico: viaggi nel Mediterraneo*, Electa Napoli, Napoli 1997, p. 13.

72 Cfr. Francesco Cellini, Antonino Terranova (a cura di), *Nota scheda su "tipo" e "modello"*, in Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Roma 1977.

73 Cfr. Kubler, *Le forme del tempo* cit.



Le Corbusier, Il Partenone visto dai Propilei, Carnet 3, Voyage d'Orient, 1911



Le Corbusier in visita all'Acropoli di Atene, 1911

Appare necessario tuttavia provare a guardare prima a quelle pratiche di affermazione del riferimento che, pur non coniandosi direttamente dal vocabolario interno della disciplina, sono entrate nel tempo nel dibattito e nel racconto del progetto.

I riferimenti di fatto diventano tali quando sono *scrivibili*, ovvero quando, sebbene all'apparenza forme concluse e definitive, consentono di passare ad altri "testi" successivi, innescando la ricerca di un senso ulteriore e quindi avviando quella tipica catena di interpretazioni che si pone come materiale di partenza delle invenzioni a venire, in successivi testi ed opere. La proprietà di questi testi/riferimenti sono secondo Barthes il dinamismo e la transitività⁷⁴. Appropriarsene significa proprio scorgere questa "virtù interlineare", direbbe Benjamin, che consente di trasferire il riferimento per intero, o parte delle sue proprietà più avanti, nella consapevolezza delle perdite fisiche e della provvisorietà del significato. Anche quando l'uso del riferimento sembra aprioristicamente fornire una infrastruttura formale di elementi «prefissati, formalmente definiti [...] il significato dell'architettura è sempre nuovo»⁷⁵. L'ossessione del significato ha oscurato l'idea di arte e di architettura come una sistema complesso di relazioni formali, da cui occorre ripartire, quasi eludendo la considerazione che nella inevitabile "migrazione di forma"⁷⁶ di perdite e compensazioni materiali, comportasse nuovi modi di acquisizione di significati e nuovi significati stessi. D'altronde se il progetto o l'edificio rimanda ad altre architetture, «sostanze e significati diversi»⁷⁷ verranno a contatto, in «una specie di coincidenza dei contrari»⁷⁸, e da questo luogo di frizioni può scaturire secondo Rossi la bellezza.

Non sempre l'esito di un'appropriazione dello stesso riferimento produce un risultato confrontabile: come vedremo diverso sarà il modo di trasferire in un nuovo progetto le Unità di Le Corbusier da parte di Venturi e di Koolhaas, e anche inaspettato. Con Venturi che si è servito della prassi della citazione per anni in modo più dissacratore troveremo, in un progetto del 1981 una rielaborazione più attenta e *site-specific*; in Koolhaas, che ha fatto del lavoro speculativo l'asse portante di molti progetti troveremo in un concorso del 1985

74 Cfr. Roland Barthes, *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1973, p. 10; Roland Barthes, *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe* (1973), in *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991.

75 Aldo Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Clup, Milano 1976, p. 370.

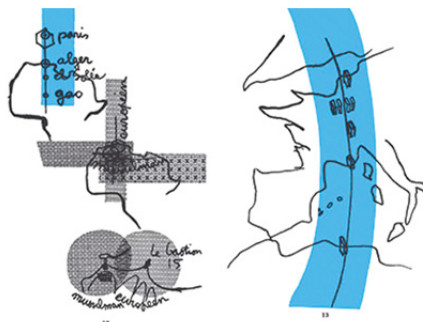
76 Su questo tema, oggi oggetto di molte riflessioni con derive che si allontanano dal cuore del problema (si pensi all'insoluto dibattito *global-local*, al contrappunto culturale della questione), si suggerisce forse la prima digressione sistematica che risale al 1948 nel testo: Eliel Saarinen, *Search for Form: A Fundamental Approach to Art*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1948.

77 Aldo Rossi, *Quaderni azzurri n. 26* (1979), in Francesco Dal Co (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999.

78 Ibidem.

Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, 1950

FOA, Yokohama International Passenger Terminal, 1995



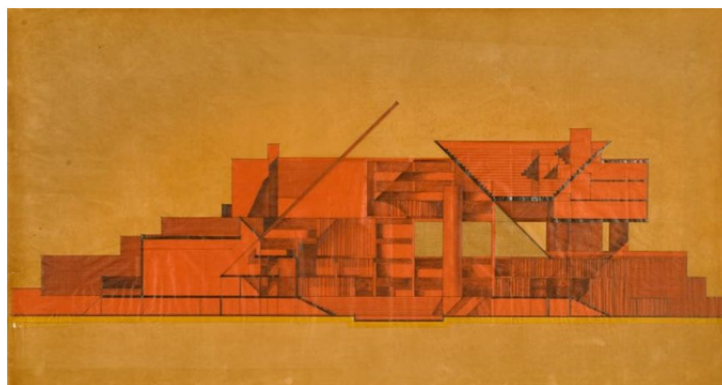
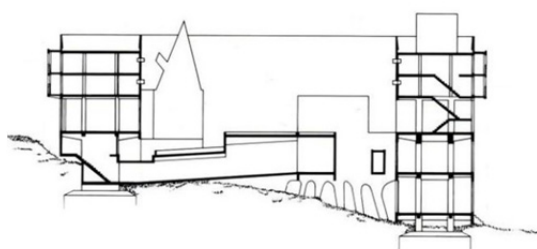
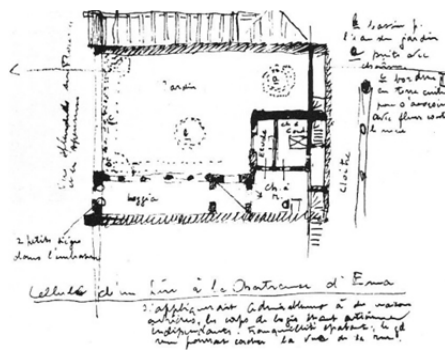
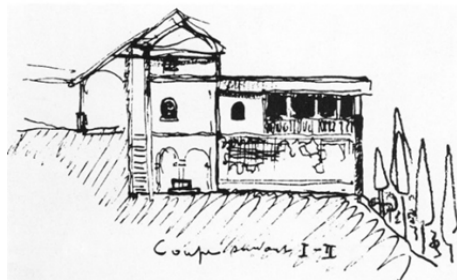
poco più di un prelievo, un riferimento che diventa efficace proprio per la sua capacità di innescare una rapida prefigurazione (per il cliente e per il critico) del progetto. Come per l'affinità che abbiamo analizzato a tratti divergente di Rogers e Venturi nell'interesse per la "poesia difficile" di Eliot, ci troveremo sempre davanti a dimensioni differenti nell'uso del riferimento: modi, operazioni e risultati apparentemente simili prendono forma da dinamiche e processi del pensiero confluenti e assimilabili.

Questa condizione ha anche un valore pedagogico e conoscitivo, di continuità e trasmissione dei saperi, non è soltanto un modo per pervenire a quella "forma difficile", apparentemente solo contorta sul suo processo in una ricerca critica, ermeneutica, linguistica, che ha caratterizzato tutta la teoria formale in architettura degli ultimi decenni (a partire da Rudolf Wittkower, Colin Rowe, passando per Peter Eisenman, Greg Lynn, fino alla ricerca di Alejandro Zaera nel FOA Foreign Office Architects). La consapevolezza sulla forma, non è un punto esatto a cui tendere e di non ritorno, ma sollecita un continuo apprendimento ed affinamento di quella capacità di rinvio che dopo il Partenone, i *silos*, le Citroën, come oggetti nell'ordine sparso della memoria e predisposti al *collage*, fa tradurre a Le Corbusier *effettualmente* quei modelli della Casa del Poeta Tragico di Pompei (90 a.C.) in Maison La Roche (1930) e della Certosa di Ema (1341) in Sainte-Marie de la Tourette, nel faticoso tentativo di «ritrovare il paesaggio»⁷⁹.

Carlo Aymonino, ad esempio, ripeteva con la stessa insistenza l'uso di alcuni riferimenti nella didattica universitaria e nei progetti. È certamente lampante il caso del convento di Sainte-Marie de la Tourette di Le Corbusier che si riflette esplicitamente nel progetto dell'Ospedale psichiatrico di Mirano a Venezia del 1967 con Costantino Dardi e nei corsi tenuti all'Istituto Universitario di Venezia, intorno alle parole "Tipo, Modello, Prototipo, Soluzione architettonica" dove Aymonino «richiedeva che si producesse un progetto esecutivo di una parte del convento di Santa Maria de la Tourette, innestandola in un contesto italiano, nella fattispecie la piazza della Pilotta a Parma. In questa operazione di trasferimento l'esercizio riguardava la scelta sul destino di questo innesto: se dovesse cioè configurarsi come un frammento, o se dovesse invece fondersi con il contesto, dunque sperimentando delle modalità di attacco adeguate all'obiettivo prefisso»⁸⁰. Nel progetto per l'ospedale invece la pianta di Le Corbusier è il primo modo, non arbitrario, per ottenere una misura certa, per "fare spazio": il riferimento traccia nel nuovo progetto infatti i primi *argini molli*, suscettibili di espansione e gli permette di conoscere il luogo prima attraverso altri luoghi

⁷⁹ AA.VV., *Le Corbusier: il viaggio in Toscana, 1907*. Firenze, Palazzo Pitti, 11.4. - 7.6.1987, Marsilio, Venezia 1987.

⁸⁰ Orazio Carpenzano, *Qualcosa sull'architettura. Figure e pensieri nella composizione*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 80-81.



Le Corbusier, Croquis
Chartreuse d'Ema in Jean Petit,
Le Corbusier lui-même,
Editions Rousseau, Ginevra
1970

Le Corbusier, Convento di
Santa Maria de La Tourette,
Éveux 1956

Carlo Aymonino e Costantino
Dardi, Ospedale psichiatrico a
Mirano, Venezia 1967

distanti; questa sovraimpressione gli consentirà di passare ad altri luoghi ed altre forme attraverso pratiche di deformazione e manipolazione⁸¹ del riferimento di partenza: esso sarà espressamente legato ad una privilegiata finalità progettuale in maniera più strumentale che celebrativa, un “riferimento morfologico”, e non poetico che però dà il via ad una processualità progettuale di tipo visionario, dove gli elementi di partenza non vengono veramente messi da parte, ma si moltiplicano, complessificandosi. L’articolazione degli spazi si fa sempre più densa, e nel tentativo di conservare le relazioni stabili tra le forme di partenza, fissate dall’esperienza del riferimento, i volumi si affastellano oltre la pianta anche in sezione. Non è un caso che Aymonino cerchi nelle opere tarde di Le Corbusier i riferimenti per la sua ricerca; quest’ultime appaiono come organismi complessi, che mettono in opera più dei cinque punti per l’architettura e stabiliscono con il luogo una corrispondenza diretta e pretestuale, come a un tempo fecero i Mercati Traianei a Roma, il santuario della Fortuna a Palestrina, il tempio di Ercole a Tivoli e l’Asklepeion di Pergamo, «montaggi complessi di volumi ed oggetti, tenuti assieme da una ricca articolazione di percorsi e di spazi collettivi»⁸².

Il suo lavoro espressione di una sottile “condizione manieristica”⁸³ che guardava sempre alla storia «come specchietto retrovisore della progettazione»⁸⁴.

Lavorare con i riferimenti significa immergersi nelle grammatiche dell’invenzione, nel processo anche visionario di costruzione della forma, e l’esame a posteriori di questi meccanismi da un lato può arricchire il campo del

81 Renato Bocchi nella lezione *Architettura e città: il contributo di Carlo Aymonino* tenuta presso lo IUAV il 17 maggio 2012, ha affermato che Aymonino «mette in crisi tutta la ricerca sui modelli intesi come prototipi architettonici indifferenti a una precisa localizzazione urbana, mentre conferma l’interesse per le deformazioni che gli eventuali modelli subiscono nel collocarsi concretamente in una o nell’altra struttura urbana».

82 Renato Bocchi, *Architettura e città: il contributo di Carlo Aymonino*, Conferenza del ciclo “4 maestri della Scuola di Venezia” IUAV, Venezia, 17 maggio 2012.

83 Costantino Dardi, *Semplice, lineare, complesso*, Magma Editrice, Milano 1976.

84 Reyner Banham, *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane The Penguin Press, Londra 1971, p. 24.

criticismo, ma dall'altro sostenere il valore pedagogico legato al progetto. La scelta del riferimento non è mai casuale, anche quando è difficile rintracciare corrispondenze dirette che legano le esperienze formative e culturali dell'architetto ad una fonte specifica per un progetto. È infatti possibile distinguere sempre una scelta poetica ed una scelta politica⁸⁵, che, alcune volte lavorano fianco a fianco, altre volte si escludono alternativamente. Un'abilità – di «agire politicamente e parlare poeticamente»⁸⁶ dove nel primo caso si imprime una nuova lettura di un architetto o di un'opera di architettura che la ridispone rispetto al *tavolo dei riferimenti* (viene in questo caso riportato alla luce un evento ormai parte della storia dell'architettura che con vigore può rientrare in tutta una serie di riflessioni contemporanee anche polemicamente), mentre nel secondo si attiva una rete di associazioni intuitive⁸⁷ che non necessariamente risultano spiegabili o capaci di attivare negli occhi di chi guarda le stesse immagini e gli stessi ricordi dell'architetto, ma hanno a che fare con il bagaglio in parte sconosciuto e inconsapevole proprio della coscienza. Va considerato anche che da questo secondo aspetto può derivare una “poetic misprison”: un'interpretazione, un travisamento creativo che però diventa anche un'avventura conoscitiva. Questo tipo di interpretazione si può applicare contemporaneamente agli aspetti critici e pratici – nella processualità del progetto – di architettura. *Misprison* infatti descrive l'atteggiamento che domina la relazione del poeta con il suo precursore in cui il nuovo atto di scrittura, mettendo in opera un atteggiamento critico, prima ripete una serie di mosse del precedente poema per poi allontanarsi, con l'intento di ricercare una nuova conclusione. La conclusione del nuovo lavoro è sempre alternativa in quanto si innesca un tipo di trasformazione immaginativa che ne sancisce la distanza rispetto al riferimento. Secondo Rifkind «ogni atto creativo è anche un atto di criticismo così qualsiasi sofisticato lavoro di architettura sintetizza le conoscenze ottenute dalla *close reading* delle fonti più disparate»⁸⁸.

Progettare con i riferimenti conduce ad approfondire il processo generativo del progetto, e l'oggetto del progetto diventa quasi la dimostrazione di un metodo cosciente e condivisibile, essendo governato da una lenta autoriflessione piuttosto che dall'improvvisazione e dal caos.

A forme di appropriazione corrispondono genericamente differenti forme di ripetizione. Nel fattivo tentativo di incorporare un riferimento e farlo riverberare all'interno di una nuova opera, si possono presentare un'ampia gamma di operazioni, che dal prestito vero e proprio ad una rielaborazione più fluida e creativa in cui il progetto è sempre più opaco rispetto al riferimento, si presenta

85 Nonostante le numerose differenze “poetiche e politiche” di Giuseppe Terragni e Lina Bo Bardi, è possibile rintracciata una trama di corrispondenze tra il progetto di concorso (1934-1937) per la Sede del Partito Fascista o Palazzo del Littorio a Roma di Terragni e il Museo de Arte de San Paolo (1949-1968).

86 David Rifkind, *A careful misreading of precedent: the politics of transparency in the work of Lina Bo Bardi*, in Amanda Reeser Lawrence, Ana Miljački (a cura di), *Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange*, Routledge, Londra 2017, p. 245. (tda)

87 Caruso, *In sintonia con le cose*, cit., pp. 133-138. «A volte queste associazioni [...] facevano riferimento a ricordi lontani nel tempo, che avevano bisogno di essere spiegati con uno schizzo (prima dell'avvento di Google) che in realtà poteva anche essere molto dissimile dall'originale. [...] Negli ultimi venticinque anni siamo tornati su alcuni riferimenti più e più volte. Suppongo ci sia qualcosa in tali riferimenti che concorda con il modo in cui vediamo il mondo e con il tipo di architettura che vogliamo fare. [...] Il nostro è un interesse strumentale; vogliamo capire meglio l'effetto emotivo dei diversi linguaggi architettonici, e i differenti insiemi di materiali che sono stati impiegati per articolare quei linguaggi. [...] Saremo forse più eclettici dei nostri predecessori, meno gravati da una qualche ideologia, ma abbiamo un maggiore senso di responsabilità verso ciò che già esiste. È una sorpresa continua verificare quanto poco frequentato sia, da questo punto di vista, il mondo della storia e dei riferimenti».

88 David Rifkind, *A careful misreading of precedent* cit., p. 245.

Fake Industries Architectural
Agonism, *Oe House*, 2014



una costellazione di modalità che per quanto approfondite andranno a compilare un elenco sempre *in fieri*. Come abbiamo visto, non è possibile sfuggire ad un principio trasformativo e “deformativo” di perdite e compensazioni rispetto al testo/riferimento di partenza. Fake Industries⁸⁹, nel riconoscersi parte di un contemporaneo e rinnovato agonismo architettonico, e ritenendo sorpassata ogni riflessione su imitazione e riproduzione (temi culturali dei primi anni del Novecento), provocatoriamente riscoprono le potenzialità dei meccanismi di ripetizione e propongono: «To produce Architecture, please use: appropriations, blueprints, camouflage, carbon copies, clones, confidence-men, cons, copies, counterfeits, couples, deceptions, decoys, delusions, détournements, disguises, doubles, doppelgängers, duplicates, duplicities, duets, emulation, facsimiles, fakes, falsifications, forgeries, frauds, generics, illusions, imitations, impersonations, likenesses, look-alikes, mash-ups, masks, masquerades, mirages, mirror images, mock documentaries, models, monkeys, montages, mystifications, objets-trouvés, palimpsests, para-fictions, parallels, parodies, parrots, pastiches, phonies, photocopies, re-appropriations, recycling, reenactments, remakes, remixes, replicas, reproductions, satire, shadow plays, Siamese twins, similarities, simulacra, smokescreens, subtitles, transcriptions, TRANSLATIONS⁹⁰, tricks, twins, and voice-overs»⁹¹. Il loro lavoro propone una rinnovata maniera di abbracciare le forme di ripetizione adducendo che il regime forzato di originalità diffuso per lunghi secoli ha ostacolato la potenziale conoscenza e trasmissione di buona parte della storia dell’architettura. Attraverso la loro provocazione è però possibile riconoscere l’urgenza della discretizzazione dei modi di appropriazione di altre architetture precursori capace di rinnovare la dimensione operativa del progetto, aprendo percorsi di esplorazione finora in parte reclusi: non si può sfuggire al fatto che – come ci ricorda ancora Paolo Portoghesi nel 1981, le cui parole risuonano ancora attuali – «ogni architettura nasce da altre architetture, da una convergenza non fortuita di precedenti che si combinano attraverso l’immaginazione in un processo che coinvolge la solitudine

89 Fake Industries Architectural Agonism è uno studio di architettura di Princeton, uno dei contemporanei collettivi che si interrogano sui meccanismi di ripetizione della forma attraverso il progetto di architettura.

90 Si sceglie volutamente di evidenziare all’interno dell’elenco la presenza del termine “traduzione”.

91 Urtzi Grau, Cristina Goberna, *Repeat with Me* (from Fake Industries Architectural Agonism), «MAS Context», 12, 2014, pp. 198-203.

del pensiero e la memoria collettiva»⁹² indipendentemente dalle operazioni più o meno coscienti messe in campo nella sperimentazione. Ognuna di queste forme in elenco, tra cui la *traduzione*, si lega a quella immediatamente precedente⁹³ o si combina con altre della serie, senza alcun pregiudizio sugli strumenti messi in campo nell'idea che «l'unità dell'opera si raggiunge per accostamenti giustapposti progressivi utilizzando le più svariate discipline artistiche e, di fatto, abolendo le differenze tra esse»⁹⁴.

La consapevolezza che lentamente ora si dipana per l'architettura, parallelamente negli scorsi decenni si è mossa nell'arte, nella letteratura, e nella filosofia, universi disciplinari che, abbiamo già visto, si contaminano fecondamente. Barthes, Baxandall e Deleuze procedono lungo traiettorie che non sono distanti ma che si rendono in realtà come i fili di trama per allargare il tessuto delle speculazioni e scoprire quelle regolarità che «governano l'infrastruttura formale di ogni arte»⁹⁵.

Gilles Deleuze ad esempio, nel testo dedicato a Francis Bacon sfida l'idea che il pittore trasferisca su un tela bianca un soggetto che ha di fronte, oppure in mente, senza nessuna mediazione, sostenendo che avvenga quasi il contrario: da una sua intervista leggiamo che «la tela non è una superficie bianca. È già tutta ingombra di *cliché* anche se non li si vede»⁹⁶, il pittore «ha molte cose nella testa, attorno a sé o nell'atelier. E tutto ciò che ha nella testa, o attorno a sé, è già nella tela, più o meno virtualmente, più o meno attualmente, prima che egli cominci il suo lavoro. Tutto ciò è presente sulla tela sotto forma di immagini, attuali o virtuali. Sicché il pittore non deve riempire una superficie bianca, semmai dovrebbe svuotare, sgomberare, ripulire»⁹⁷.

Quella tela è il luogo dove avviene una “stesura interpretativa”⁹⁸ di questo affollamento, una modalità che fissa la connessione, nel suo farsi, tra le diverse parti e il tutto della forma del progetto, che per l'architetto riguarda la definizione delle sequenze spaziali, la rappresentazione della sua densità in divenire, intesa come definizione delle masse e delle cavità, per mezzo di materiali, risonanze, cromie, luci. Sono inevitabilmente, anche per l'architetto oltre che per il pittore, le tecniche del disegno a consentire il passaggio da un'architettura nota ad una di progetto, il luogo dove si dischiudono e si comprendono quei procedimenti di “ripetizione misurata”, che attraverso il bricolage, l’*“Eliot effect”*, la citazione, il rinvio intertestuale si connettono alla costruzione di una gerarchia della forma.

92 Aldo Rossi, Luca Meda, Daniele Vitale (a cura di), *Catalogo della XVI Triennale Architettura/Idea*, Alinari, Firenze 1981, p. 79.

93 «La differenza tra “duplicare”, “trascrivere” e “tradurre” è, negli effetti una questione macroscopica [...] ma nella sua definizione questa differenza è tanto sottile che forse conviene (letteralmente) osservarla al microscopio elettronico. A quarantamila ingrandimenti l'immagine dello stagliarsi di una fibrilla lineare di RNA che si produce in esatta corrispondenza a un dato segmento di DNA ci rappresenta in vivo che cosa si può propriamente chiamare “trascrizione”; si tratta in questo caso di un prodotto e di un processo chimico (dispiegato attraverso dispositivi regolativi di scansione, delimitazione, ricombinazione degli elementi segnali) che costituisce solo la prima parte dell' “espressione genica”; questa si completa con un processo di “traduzione”, nel quale il prodotto della “trascrizione” (un dato filamento trascritto in RNA) funziona solo come “matrice” (partitura, stampo, istruzione di montaggio) per la sintesi di una specifica proteina» Fabrizio Gay, *Quando è trascrizione*, in AA. VV., *Artefatti: Idee per la rappresentazione 3*, Artegrafica, Roma 2011, 275.

94 Nicola Braghieri, *Natura morta con sedia impagliata*, «Il disegno di architettura», 37, 2010, pp. 48-54.

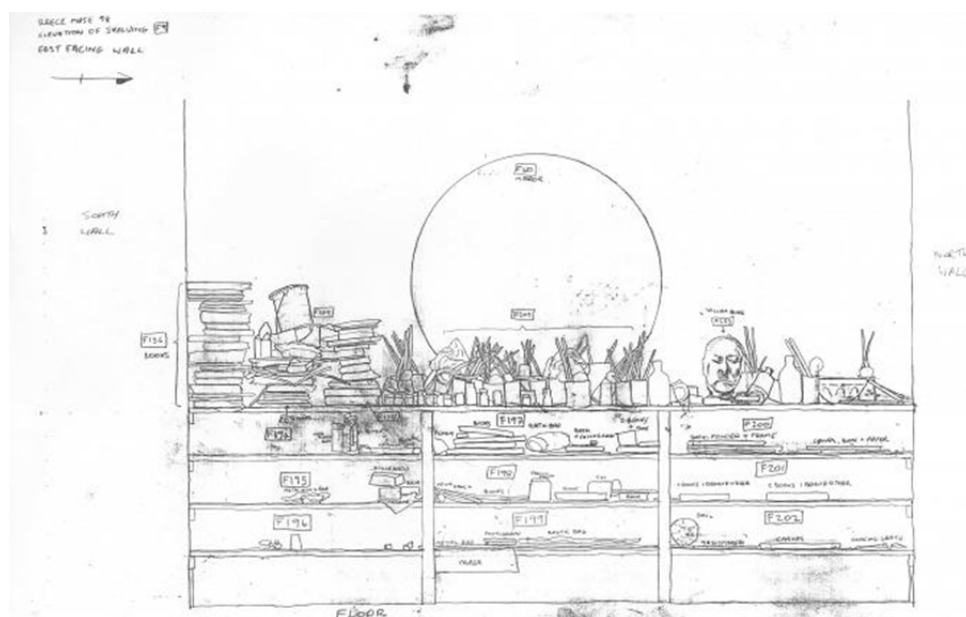
95 Kubler, *Le forme del tempo* cit., p. 4.

96 G. Deleuze, *La peinture enflamme l'écriture* (1981), in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, Parigi 2003, p. 169, tr. it. *La pittura infiamma la scrittura*, in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Einaudi, Torino, 2010, p. 145.

97 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Parigi 1981, tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 157.

98 Cfr. Vittorio Gregotti *Il disegno come strumento del progetto*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2014.

Dettaglio dei rilievi archeologici
in scala 1:20 per la
ricostruzione dello studio di
Francis Bacon, Hugh Lane
Gallery, Dublino



John Ruskin introduce negli "Gli elementi di disegno" fra il 1856 e il 1857 il concetto di "ripetizione misurata", che diventa in pochi anni l'impalcatura teorica di tutto il movimento impressionista. La forma del testo è riflessiva, nella forma di lettere a uno studente, Ruskin alterna le leggi di *preminenza*, *ripetizione*, *continuità*, *curvatura*, *irradiazione*, *contrasto*, *interscambio*, *coerenza* e *armonia* – ad esempi, appendici e affondi che come degli appunti sempre *in fieri* restituiscono un corpo di «esercizi preliminari»⁹⁹: il libro è un sussidiario per orientarsi prima di entrare nel laboratorio di pittura del *maestro*, scandagliare il suo processo creativo e per preparare la mente a carpirne i suoi segreti. *Continuità* e *ripetizione* invadono i dipinti di Turner; le ripetizioni si susseguono con una certa abbondanza e ritmano la naturale «successione degli eventi: che una giornata sia simile a un'altra, o una storia una ripetizione di un'altra storia, è in qualche misura risultato della pace, mentre la dissomiglianza e la mancata successione sono il risultato di interferenze e di sommovimenti»¹⁰⁰. La ripetizione come innesco di somiglianze chiama immediatamente a sé la legge della continuità che segue la ripetizione anche nel testo e riguarda il graduale mutamento degli elementi di una composizione a colpo d'occhio prevedibile ad esempio «la successione delle colonne della navata di una cattedrale diventa più suggestiva quando le colonne si allontanano in virtù della prospettiva, e in lontananza appaiono sempre più indistinte; la stessa cosa avviene nei promontori montagnosi sui fianchi di una vallata, o nella successione delle nuvole che sfumano via via verso l'orizzonte; ogni promontorio e ogni nuvola hanno una forma diversa, eppure evidentemente si susseguono in un ordine calmo e stabilito. Se non c'è alcun cambiamento nella forma o nella dimensione degli oggetti non vi è continuità: vi è soltanto una ripetizione – monotonia.

99 Cfr. John Ruskin, *The elements of drawing*, Smith, Elder, & Co., Londra 1857 tr. it., *Gli elementi del disegno*, Fratelli Bocca, Torino 1898.

100 John Ruskin, *The Works*, vol. 13: *Turner: the harbours of England. Catalogue and notes*, G. Allen Longmans, Green and Co., Londra-New York 1904, pp. 73-74.



William Turner, *Margate: The Great Beach with the Pier and Lighthouse and Jarvis's Landing Place at Sunset*, 1829-40



William Turner, *Le Tréport Harbour before White Cliffs*, 1845

Il cambiamento di forma invece lascia intravedere che essi sono liberi individualmente e in grado di sfuggire, se vogliono, alla legge che li governa, pur sottomettendovisi¹⁰¹.

Nella lunga ombra di questi due concetti sembrano appunto situarsi tutte quelle pratiche che ci riportano alla *traduzione architettonica*; in ognuna di quelle che si andranno ad approfondire – il *bricolage*, l' *Eliot effect*, la *citazione*, l'*intertestualità* – troveremo delle proprietà e delle assonanze che nell'indagine dei procedimenti traduttivi – nella terza parte della tesi – risaliranno in superficie. È come se le differenze tra tutti i concetti potessero scorgersi solo al microscopio, potendoci solo aggrappare di volta in volta all'esempio, al riferimento, al progetto, che da un lato dà una specificazione, dall'altro, come ci ha fatto capire bene Kubler, allunga la catena di corrispondenze. Si tenterà di riportare quelle pratiche, in nome di una «emozione estetica e un paragone cognitivo»¹⁰², valide per il processo generativo del progetto a cui finora lentamente e confusamente si è provato a dare un nome, all'interno di un quadro teorico e di una tassonomia condivisa per la prassi della traduzione.

Dal controllato bricolage all'*Eliot effect*

Il tema dell'influenza ci dimostra che le forme in architettura resistono oltre il loro uso e significato originario, eppure la sospensione di questo effetto seminata dal Movimento moderno, imponendo un grado zero dell'architettura, ha dato l'illusione che questo fenomeno potesse di colpo arrestarsi, così da liberare ogni tipo di sperimentazione. Un'unica condizione limitava questa libertà: la forma doveva seguire (solo) la funzione, che, messa da parte dopo qualche decennio, la riportava alla condizione di partenza dell'avanguardia – come ha osservato bene Irénée Scalbert¹⁰³ – ovvero libera e potenzialmente capace ora di seguire qualsiasi cosa, con l'architetto in una rinnovata confusione esistenziale. Davanti a questa sorta di sconfinamento della forma, le strade da prendere si riducevano radicalmente a due: reimmergersi nella ricerca sulla forma o rinunciare alla forma. Se nel primo caso ci si riferisce agli esiti acrobatici e stupefacenti della ricerca di architetti come Gehry (nel culmine del Guggenheim di Bilbao), nel

101 John Ruskin, *Gli elementi del disegno* cit., pp. 204-205.

102 Gay, *Quando è "trascrizione"* cit., p. 276.

103 Irénée Scalbert, *The Architect as Bricoleur*, «Candide. Journal for Architectural Knowledge», 4, 2011, pp. 69-88.

secondo si inaugurano tutta quella serie di pratiche di appropriazione inducono un sistema di mutazioni, in una forma già definita “a priori” perché ereditata dalla storia, ma predisposta per una futura alterazione all’interno di una sequenza formale.

L’architetto incorpora molte vocazioni, e quella del *bricoleur* può dirsi prediletta, perché connessa a modi di fare intuitivi e connaturati all’uomo. L’inventario del *bricoleur* preesiste al suo progetto, indipendentemente dalla sua dismisura, ma resta limitato per consentirgli di usare tutto ciò che è a portata di mano, che corrisponde a tutto ciò che possiede. L’educazione visiva e formale del *bricoleur* si compone di elementi ed oggetti che non sono in bella fila – alla maniera di Rossi – perché indefinito e incerto è all’inizio il loro destino, il loro vincolo che, se sussiste è debole perché «prima di imbarcarsi in un progetto, il *bricoleur* interroga i materiali nel suo tesoro. Cerca di scoprire nuovi significati e nuove possibilità. Quali sono stati i fini nei progetti precedenti diventano mezzi nel prossimo. Il *bricoleur* ricostruisce il suo set di strumenti e materiali usando i detriti degli eventi precedenti, le probabilità e le conclusioni lasciate da altre imprese. Ma il set rimane sempre lo stesso. Inevitabilmente, il risultato sarà un compromesso tra il progetto che aveva in mente e i mezzi a sua disposizione»¹⁰⁴.

Fino ad oggi, l’unico testo che tratteggia l’importanza di questo procedimento creativo resta la riflessione contenuta nelle poche pagine scritte da Claude Lévi-Strauss nel 1962, all’inizio del suo libro “La pensée sauvage”¹⁰⁵. Lévi-Strauss descrive quel primordiale modo e moto del pensiero che procede mettendo ordine nelle cose, per non essere sopraffatto dal caos nel passaggio dalla natura alla civiltà. Questo testo in pochi anni entra nella biblioteca dell’architetto, in un momento in cui – negli anni Settanta – la necessità di un “campo espanso” della disciplina diventa sempre più impellente per cercare risposte che il modernismo non era stato capace di dare irrigidendo i confini delle arti. Sarà Colin Rowe con Fred Koetter a servirsene per primo per arginare la collisione della città all’interno di “Collage city”. Gli autori per studiare il fenomeno, ripartono dal primo significato del termine dove «nel suo antico significato *bricoler* si applica al gioco della palla e del biliardo, alla caccia e all’equitazione, ma sempre per evocare un movimento incidente: quello della palla che rimbalza, del cane che si distrae, del cavallo che scarta dalla linea dritta. Oggi per *bricoleur* s’intende chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall’uomo del mestiere»¹⁰⁶. Il richiamo al gioco e in particolare a quello del biliardo, prima ancora di approfondire la più attuale definizione, non appare casuale, ma si ricollega a quello che verrà detto più tardi da Baxandall sulla questione dell’influenza: la prima accezione di *bricoleur* si rifà agli effetti possibili di un evento sopraggiunto, che incide sul presente ridisponendo la scena. Infatti la differenza poi tra scienziato-ingegnere e *bricoleur* così pregnante negli anni in cui si diffuse per l’architettura – un modo per guardare oltre la dottrina del funzionalismo, con tutti gli eccessi della razionalità da essa propugnati e culto della scienza – si sosteneva negli effetti e nel processo; l’ingegnere secondo Lévi-Strauss, sottopone i materiali al suo progetto, organizzati e differenziati per ciascuno di essi. Questa sistematicità è rifuggita invece dal *bricoleur* che parte dal riciclo dei progetti precedenti (eventi mai conclusi) e fa aderire ad essi e alla realtà (che è essa stessa espressione di questo assemblaggio, pensiamo proprio

104 Scalbert, *The Architect as Bricoleur* cit., p. 73.

105 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Presses Pocket, Parigi 1962 tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1968.

106 Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* cit., p. 27.

alla Roma di Rowe), la propria versione. Inoltre l'ingegnere immette nel mondo la sua visione di realtà, una "realtà migliorata" per mezzo del progetto, il *bricoleur*, non potrebbe far avanzare il suo progetto senza la linfa vitale tratta dai segni e dalle immagini che caratterizzano la realtà che lo circondano; quindi sinteticamente dal punto di vista del risultato secondo Lévi-Strauss essi si distinguono «per le funzioni inverse che, nell'ordine strumentale e finale, essi assegnano all'evento e alla struttura, l'uno costruendo eventi (mutare il mondo) per mezzo di strutture, l'altro strutture per mezzo di eventi»¹⁰⁷. Così il primo impone un nuovo punto di vista, mentre l'architetto *bricoleur* costruisce l'argine, il contenitore che fa vivere insieme tutti i punti di vista fino a quel momento (facendo agire l'influenza al contrario che così facendo illumina di una nuova luce anche i riferimenti del passato).

Le strutture dei *bricoleur* sono realizzate attraverso il «frammento, caso, montaggio, approssimazione, processo, evento, assemblaggio, gesto, spontaneità, trascuratezza, sincerità, intuizione, istantaneità... è una costellazione di caratteri, di materiali e soprattutto di processi cognitivi, che, grazie al bricolage [...] portano direttamente il tempo reale non mediato nelle opere»¹⁰⁸. Queste operazioni sono le riscoperte modalità cognitive e compositive che l'architetto *bricoleur* riscopre e che vanno celebrate e raccontate nel loro farsi. Opera e processo si fondono: «il processo creativo abbandona il grembiule da Cenerentola: smette di lavorare in cucina nell'attesa dell'incantesimo che dovrà trasformarla in opera»¹⁰⁹, ciò che accade nell'arte lentamente si verifica anche per l'architettura; la proposta di OMA per la futura "Très grand Bibliothèque" di Parigi del 1989 è raccolta in una sorta di quaderno *bricoleur* dove alla forma compiuta si sostituisce la narrazione della "formazione della forma" o meglio della non-forma, il *vuoto attivo* che genera il progetto. Negli ultimi decenni, «i processi d'ideazione e negoziazione con il reale hanno raggiunto un'importanza paragonabile a quella dei loro esiti formali e della stessa concretizzazione fisica»¹¹⁰ e la loro esplicitazione è parte integrante del risultato dell'opera e della sua comunicazione. Come se ogni traccia o passaggio meritasse di essere ascoltato, e gli indebitamenti e le influenze non debbano più essere all'occorrenza insabbiati.

Le Corbusier è per Rowe il primo architetto *bricoleur* nel senso a lui contemporaneo - «i suoi edifici, sebbene non le piante di città¹¹¹, sono ottenuti come risultato di un processo che potrebbe essere considerato più o meno equivalente a quello del collage.

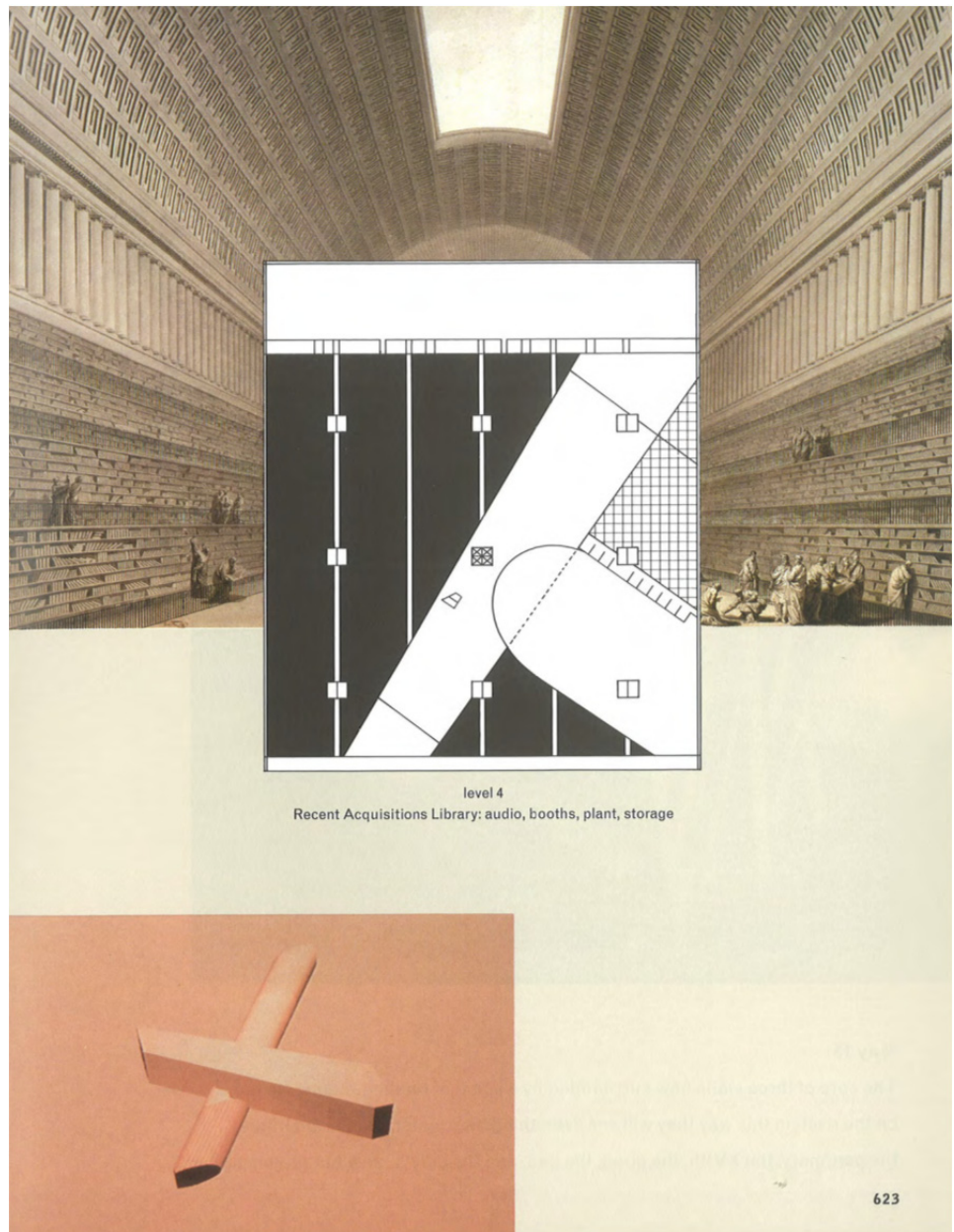
¹⁰⁷ Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* cit., p. 35.

¹⁰⁸ Pedretti, *La forma dell'incompiuto* cit., pp. 51-52.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Corbellini, *Lo spazio dicibile* cit., p. 45.

¹¹¹ Per Rowe la città costruita come un bricolage di episodi ed oggetti nel tempo resta Roma, i suoi edifici erano generati dal loro contesto e, a loro volta, fornivano il contesto per le costruzioni successive, quindi non intenderà in nessun caso da questo punto di vista un progetto compiuto dalla mano di un solo architetto e condotto in un solo tempo. In un certo senso occorre sempre deformare quegli stessi grandi progetti dell'architettura moderna come "frammenti" certi e compiuti, e guardarli, come dice Rossi negli stessi anni con un "occhio archeologico". In "Architettura per i musei" leggiamo: «i monumenti romani, i palazzi del Rinascimento, i castelli, le cattedrali gotiche, costituiscono l'architettura; sono parti della sua costruzione. Come tali ritorneranno sempre non solo e tanto come storia e memoria ma come elementi della progettazione. Si potrebbero distruggere e ricostruire, si possono disegnare o inventare. Sono i frammenti di una realtà sicura. Gli stessi grandi progetti dell'architettura moderna (quelli a cui continuamente ci riferiamo di Le Corbusier, di Loos, di Mies van der Rohe, dei costruttivisti), offrono certi per la ricostruzione delle città. Così a volte guardo con sguardo archeologico le città moderne».



OMA, *Strategy of the void*
(estratto), Très grand
Bibliothèque, Parigi, 1989

Oggetti ed episodi sono invadentemente importanti, e, mentre trattengono l'armonia della loro fonte ed origine, guadagnano anche un impatto rispetto al contesto completamente differente. Nello studio di Ozenfant, per esempio, ci si trova di fronte a una massa di allusioni e riferimenti che sembra siano tutti fondamentalmente uniti per mezzo del collage¹¹². Rowe e Koetter videro la materializzazione di questa pratica di appropriazione anche nella disposizione degli oggetti dell'attico Beistegui, nell'organizzazione del tetto dell'Unité d'Habitation di Marsiglia e ancora prima nella grafica del Padiglione della Nestlé alla fiera di Parigi del 1928. Le immagini affiancate al testo di Rowe di questi esempi sono espressamente ritagliate, esse stesse appaiono come frammenti di immagini più ampie, quasi a voler enfatizzare la finitezza delle scene, potendo concentrare lo sguardo su quei pochi elementi trasposti ed assemblati che così non si dissolvono facilmente in un paesaggio più ampio.

¹¹² Rowe, Koetter, *Collage city cit.*, p. 140 (tda).



Le Corbusier, Attico Beistegui,
Parigi 1930



Le Corbusier, Padiglione
Nestlé, Parigi 1928

Anche i *bricoleur* Braque, Picasso e più avanti Bacon, organizzano lo studio come una scena, un dispositivo per il trasferimento degli oggetti di uso quotidiano, le *spoliae* e le opere d'arte *in fieri* sulla tela, «una banca dati visiva, un deposito di complesse associazioni»¹¹³. Le forme presenti sono come reperti, fisici e della memoria, da riassemblare in una figurazione moderna, prima nella minuta e debole condizione di frammenti e poi, più avanti come paradigmi riconosciuti; sono le infinite possibilità dischiuse da questa cultura della *trouvaille* – all'inizio incerta e fortuita, poi lentamente organizzata – che solo più avanti si tramuterà in Surrealismo. L'eredità del Moderno, o forse la contro-eredità come risposta anche eversiva rispetto alle posizioni più radicali è proprio questa rimessa in gioco (o anche in “moto” si potrebbe dire vedendo questi elementi proprio come dispositivi mobili nello spazio e nel tempo) di materiali precedenti per riscoprirne l'attualità. I *papiers collés* di Picasso procedono da buon *bricoleur* per successive addizioni di materiali, strumenti e quindi anche di metodi, un processo mai limitante ma immensamente liberatorio, sia per lui come artista che per l'arte in generale in quel momento. La ricostruzione dello studio di Francis Bacon e ancora di più i rilievi, i disegni che nel 1998 un team di storici dell'arte, conservatori e archeologi smantellando la sua stanza a Londra, hanno ottenuto, ci restituiscono la posizione di ciascuno dei 7000 oggetti rinvenuti (tele scartate, materiali di pittura, stampe e vecchi pantaloni di velluto a coste che Bacon aveva usato premendoli su una vernice bagnata per creare una specifica texture, porzioni di pareti schizzate di vernice e anche una scala ripida che conduceva al primo piano¹¹⁴): una vera e propria *archeologia del caos* che faceva ripetere a Bacon «mi sento a casa in questo caos perché il caos mi suggerisce delle immagini. E, in ogni caso, amo vivere nel caos. Se andassi a vivere in una nuova stanza, in una settimana tutto al suo interno sarebbe in una condizione caotica...»¹¹⁵. Ciò che importa di questa ricostruzione, aldilà del suo valore di contemporaneo *wunderkammer*, come spazio inclusivo di materiali atti alla trasposizione nell'opera, è questa lettura processuale e a posteriori del suo lavoro, attraverso questi disegni; le opere vanno sempre ad includere l'ambiente della loro trasformazione in una sorta di “valore totale” dell'arte che supera la consueta divisione tra opera finita e luogo di produzione, sia esso fisico che immateriale. I segni, le tracce quanto gli scarti e le omissioni, tutti concorrono all'apparato

113 Michael Peppiat, Alice Bellong Rewald, *Imagination's Chamber - Artists and their Studios*, New York Graphic Society, Londra 1983, p. 154.

114 Hugh Campbell, *The Museum or the Garbage Can, Notes on the Arrival of Francis Bacon's Studio in Dublin*, «Tracings», 1, 2000, pp. 38-49.

115 David Sylvester, *The brutality of Fact - Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londra 1975, pp. 190-191.

visibile dell'opera dove “la forma dell'incompiuto”¹¹⁶ è interlineare all'opera compiuta e seppure una presenza virtuale consente di “vedere” di nuovo l'opera, coglierne i segreti per poterla tradurre nel tempo. Un contemporaneo *bricolage* ottenuto – come gli archeologi di Bacon che hanno proceduto numerando i frammenti dall'alto verso il basso, fino al pavimento – a partire da un «mondo che preesiste»¹¹⁷ è il progetto della Serpentine Gallery del 2012 di Herzog & de Meuron con Ai Weiwei, dove i differenti resti, veri, presunti o visionari degli undici padiglioni sono stati collezionati senza alcuna selezione – proprio come nel procedere del *bricoleur* –, ma resi continui da un unico materiale, quasi come una patina resistente del tempo, i resti di un terreno dissodato. Il progetto, un labirinto di linee, astratto come un inestricabile grafico, può essere letto «come una narrazione architettonica, che è molto più di quello che un archeologo potrebbe trasmettere, scopo e vitalità latenti – ad un osservatore laico – in quella che potrebbe sembrare una rovina diroccata, polverosa, divorata dalle macerie»¹¹⁸. È la materializzazione della topografia del padiglione nel tempo, un dispositivo formale troppo complesso da essere concepito senza una serie di indizi certi ed a priori, che comunque, come tracce non concluse conservavano quello che è stato definito un “potenziale trasformativo”; questo nucleo di mutamento, pur necessario per adattare le forme nel nuovo ambiente, continua ad emanare tanto la “camera delle meraviglie” dei suoi autori, quanto quella dei visitatori che vi si immergono.

Il bricolage dell'architetto, a differenza di quello dell'artista, immerso nel solo spazio del suo studio che traspone sulle pareti e sul pavimento l'immenso bagaglio che da sola la mente non riesce a contenere, è un bricolage “controllato”: non tutto si può incorporare all'interno di un'opera di architettura, non tutti gli elementi sono *ready made* e possono essere elevati a simbolo senza essere



1
Footprints as topography



2
Traces of previous Pavilions



3
Excavated foundations



4
Topography and foundations



5
Cuts for circulation



6
Extrusion of fragments



7
Twelve specific columns



8
Landscape

Herzog & De Meuron + Ai Weiwei, Serpentine Gallery Pavilion, Londra, 2012

116 Continuando ad usare l'espressione rappresentativa della ricerca critica di Bruno Pedretti.

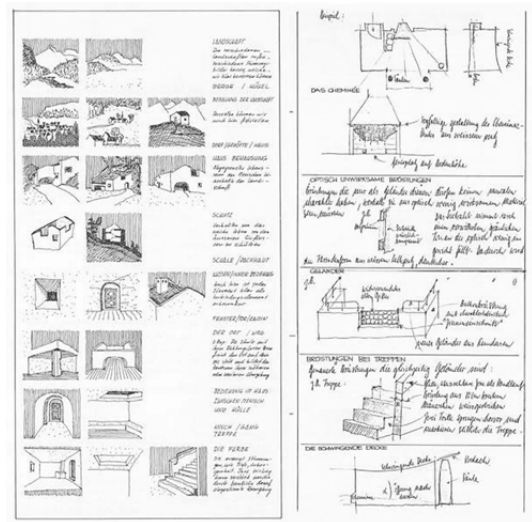
117 Jacques Herzog, *Interview*, «Perspecta», 49, 2016, p.

118 Joseph Rykwert, *Excavating the future*, in Hans Obrist, Joseph Rykwert, *Herzog & De Meuron + Ai Weiwei: Serpentine Gallery Pavilion 2012*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012, pp. 4-5.

trasformati ed assorbiti in alcuni casi diventando irriconoscibili, dissolti, in una parte del progetto più grande. Essi devono essere anche assorbiti poi dalla cultura e dal luogo quindi non possono essere dei dispositivi totalmente mobili senza passare per un processo di inevitabile adattamento. Il luogo, può essere il contrappunto dialettico della ricerca di tutta una vita: così lo sfondo dei Grigionioni è per Rudolf Olgiati il supporto degli elementi collezionati; il paesaggio sceglie uno per uno, progetto dopo progetto, e a tempo debito, i reperti accantonati nella “stalla”¹¹⁹, e l’architetto li fonde aggiornando il suo vocabolario, e verificandolo *in fieri* rispetto allo studio ininterrotto delle proporzioni dell’architettura greca antica.

A questo proposito Scalbert conclude «aggiungeremo, manometeremo e trasformeremo ciò che ci sta di fronte. La circostanza e l’incidente saranno parte integrante dei nostri progetti. Alla fine arriveremo a fare i conti con la natura provvisoria dell’architettura»¹²⁰, a cui potremmo aggiungere che risulta sempre più vana la ricerca di una presunta ricomposizione o unità della “giusta soluzione” dell’opera, quando è l’intensità di quella «funzionalità splendida o reticente o silenziosa, una logica del gioco e un’abilità nell’artificio»¹²¹ che vale la pena investigare per afferrare i meccanismi e le strutture della ricerca di architettura. Sulla stessa ma inconsapevole scia Semerani aggiunge che quel piacere ineffabile richiamato da Eliot per la poesia è tanto dovuto alla sua appropriatezza visibile che alla sua “macchina nascosta” ricordando come «non si deve chiedere al poeta di credere, egli semplicemente fa. Ai suoi tempi Eliot, come prima Poe, cerca di smontare il mito romantico della folgorazione profetica, ponendo sottotono la questione del messaggio ideologico e sopravvalutando la questione tecnica della costruzione del testo, quella che oggi potremmo chiamare la meccanica della costruzione dell’opera»¹²².

Eliot, così pregnante per le riflessioni intorno al progetto e l’opera di architettura, ha sollecitato in letteratura quello che André Malraux in vari brani contenuti nel volume “Le voix du silence” ha denominato e fatto suo l’«Eliot effect» spiegando con questa espressione come la circolazione di una nuova e importante opera



Rudolf Olgiati – Aus Ställen
Alltagsobjekte einer
Privatsammlung Dezember
1999 - März 2000 DAS GELBE
HAUS FLIMS, Flims, Svizzera

119 Rudolf Olgiati – Aus Ställen Alltagsobjekte einer Privatsammlung Dezember 1999 - März 2000 DAS GELBE HAUS FLIMS, Flims, Svizzera.

120 Scalbert, *The Architect as Bricoleur* cit., p. 87.

121 Luciano Semerani, *La macchinazione della realtà*, Riccardo Palma, Carlo Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione della composizione architettonica*, UTET, Torino 2004, p. 14.

122 Ibidem.

d'arte di fatto comporti un riesame di tutta l'arte prodotta fino a quel momento, ovvero nel testo «i grandi artisti sono descritti mentre modificano retroattivamente le loro tradizioni rispettive tramite i loro nuovi contributi»¹²³. Questa specifica conseguenza non è estranea all'universo del progetto e alla circolarità delle opere, così da poter esser fatta propria anche dall'architettura. Tuttavia questo necessario riaggiustamento mette in discussione la responsabilità dell'artista rispetto agli effetti della ricettività creativa; Eliot fu infatti tra i primi a sostenere la visione della storia come un perpetuo divenire, in cui non ci si può che inserire creativamente dal momento in cui le possibilità offerte dalla manipolazione delle forme nel tempo sono di fatti infinite. Queste trasformazioni hanno delle conseguenze e molto spesso allargano o restringono il nostro modo di intendere i prodotti delle arti. Malreaux parla di un effetto “demiurgico” che ogni nuova opera emana che soggioga il suo stesso artefice, che lungi dall'essere autonomo non proviene da un mondo informe ma «dalla [...] lotta contro la forma che altri hanno imposto al mondo»¹²⁴ e quindi contro la forma in potenza meramente imitabile. Eliot teorizza prima quello che provocatoriamente affermerà poi Baxandall, che non lo citerà direttamente ma acuirà la sua posizione passando dall'idea di eredità come “gene culturale estetico” a quella di “visione discriminante del passato”. L’“Eliot effect” è una risalita controcorrente di quelle possibili genealogie che non possono più muoversi in un'unica direzione (discendente) ma tengono conto di quei “debiti culturali” che sono rintracciabili spesso pure all'inverso. Per Malraux infatti, il successo di Rodin ci consente di rileggere Michelangelo con un bagaglio di informazioni più ampio, in una «nuova visione obiettiva della sua opera»¹²⁵, ma al tempo stesso il genio di Racine di tragedie come il “Phedre” o l’“Andromaque” si comprende veramente solo dopo aver letto “A Midsummer Night's Dream” di Shakespeare¹²⁶: con questi esempi Malreaux dimostra che l'apprendimento in generale poteva avanzare solo per mezzo dello strumento della comparazione di lavori e artisti nel tempo. Da un punto di vista puramente figurativo Aby Warburg sperimentava le medesime riflessioni di Malraux ma tentando di risalire ad un presunto modello originale – quello che Kubler considerava l'inizio di una catena formale, che ora per Warburg si situava nell'eredità dell'arte greca – che aveva inaugurato tutta la sequenza di immagini succedutesi.

«Il cuore di ogni giovane» dice Malraux, «è un cimitero che porta scritti i nomi di migliaia di artisti morti, ma i cui abitanti attuali sono solo pochi fantasmi, potenti e spesso antagonisti». «Il poeta», Malraux aggiunge, «è ossessionato da una voce con la quale le sue parole devono giungere a un'armonia»¹²⁷.

123 Kubler, *La forma del tempo* cit., p. 45.

124 André Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, Parigi 1951, tr. it. *Il museo dei musei: (le voci del silenzio)*, Mondadori, Milano 1994, p.

125 Malraux, *Il museo dei musei*, pp. 67, 317, 367.

126 Cfr. André Malraux, *La Peinture de Galanis*, in *Écrits sur l'art (Œuvres complètes, IV)*, Gallimard, Parigi 2004, vol. I, pp. 1169-1172.

127 Bloom, *L'angoscia dell'influenza* cit., p. 34.

Dalla citazione al rinvio intertestuale

«È pertanto necessario mettere a punto dei metodi, produrre degli strumenti analitici e sviluppare delle procedure atte a decodificare – leggere – l'opera. Allo stesso modo occorre avviare una riflessione sulle premesse esplicite e sugli *a priori* impliciti che le sottendono e, di conseguenza, sul luogo teorico e culturale dell'osservatore».¹²⁸

Nel formulare una teoria della citazione, Edoardo Sanguineti afferma che a partire dal momento di massima espressione delle avanguardie del ventesimo secolo, la costruzione del testo è avvenuta solo attraverso l'organizzazione di frammenti di materiali altrui; in tutta la tradizione estetica classica, però sappiamo che il riferimento a uno o più autori precedenti, la ripresa di una serie di temi consolidati era considerata un merito dell'opera e del suo esecutore e non certamente una *diminutio*. Il riferimento a ciò che era noto, introiettato universalmente nelle coscienze e storicamente attestato, era una sorta di atto dovuto prima ancora un procedimento creativo, quasi una convenzione, a volte un omaggio o una dedica, una specie di pegno formale in un senso fattivo oltre che figurato (nel senso proprio dell'interazione delle forme, note ed inedite) da pagare per ottenere l'autorizzazione a procedere, il lasciapassare per completare la scrittura. L'esistenza e l'adozione di questi frammenti, nelle loro plurime possibilità di riutilizzo, aldilà di una specifica collocazione temporale o geografica, si è fatta garante di un principio di trasmissibilità. «Il frammento è un intero dato *in absentia*, nomina l'oggetto a cui si riferisce e al tempo stesso sottintende l'intero da cui deriva, scaturisce da un'interruzione di continuità mediante la quale la generata parzialità della forma consente nuove relazioni e una diversa modalità del permanere»¹²⁹: le sue caratteristiche implicite fanno sì che si renda disponibile a successive incorporazioni. La sua condizione non è di assoluta e iniziale inerzia (come la materia bruta di Rykwert), ma giunge fino a noi con un senso originario che faticosamente si mette del tutto da parte. Del tutto personale è invece il criterio di scelta, l'assemblaggio e l'*ordine del discorso*, da far dire a Sanguineti che «non ho fatto che cucire insieme delle citazioni; ma naturalmente le ho modellate secondo una più o meno barcollante o accoglibile sintassi, che è un insieme già di forme prefigurate»¹³⁰. La sintassi è, e resta, il luogo dell'eterna manipolazione del segno architettonico, anche se incerta e non fedele ad un *modus operandi* dominante, è un argine entro il quale contenere e organizzare questo insieme di riferimenti che travolge ogni architetto attraverso specifici procedimenti ed operazioni. «Dovessi indicare dunque il testo più citante sceglierei la *Waste Land* di Eliot, dove le citazioni sono buttate lì esplicitamente, promosse, dichiarate, nella lingua originale tanto perché non nasca nemmeno l'equivoco che si tratti solo di calco e di trasparenze; e note a piè pagina che dicono che quello è il Tristano e Isotta, o che si sta citando un passo in sanscrito»¹³¹; gli scritti di Eliot illuminano la nostra disciplina di ulteriori indizi e temi di ricerca (a valle del prestito del rinnovato concetto di tradizione¹³²), e ci permettono perfino di comprendere come lo sviluppo del concetto di citazione

128 Bruno Reichlin, *Introduzione al corso Strumenti critici per l'architettura del XX secolo* (a.a. 2011/12), École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), Losanna 2011, dattiloscritto.

129 Cfr. Fabiola Gorgeri, *Frammenti in architettura. Durata e mutamento. Da Le Corbusier a João Luís Carrilho da Graça*, Edifir edizioni Firenze, Firenze 2015.

130 Edoardo Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in *Cultura e realtà*, Feltrinelli, 2010, p. 336.

131 Sanguineti, *Per una teoria della citazione* cit., p. 345.

132 La pratica citazionale di Eliot deve però sempre essere considerata nel divenire delle sue riflessioni sul senso dell'eredità letteraria in relazione al singolo autore.

nel tempo anche per l'architettura e la cultura del progetto dipenda nei suoi risultati e nei suoi presupposti da una "dilatazione di unità"¹³³. Il Paladion¹³⁴ di Borges infatti in una maniera che potremmo giudicare oggi estrema anche solo come ipotesi di racconto si accaparrò – ristampandole – opere complete di altri autori e in alcuni casi non si preoccupò nemmeno di togliere o aggiungere una virgola. Così quest'epigono ci dimostra che l'unità letteraria che gli autori incorporavano nei loro testi fino a quel momento era in alcuni casi la parola, in altri al massimo una frase, in tutto il suo senso compiuto, ma frammenti sempre più smisurati invadono le opere degli autori del Novecento da Pound allo stesso Eliot¹³⁵, facendoci immaginare sempre più il lavoro creativo come l'opera del "miglior fabbro" o addirittura, di un "levatore" che corregge, taglia e ricompone il lavoro considerato originale, ed imprime con una pressione sempre più debole e incerta il proprio segno sull'opera nuova. Più diventa lunga la citazione e meno risulta isolabile, assumendo invece la forza dell'intreccio, la contaminazione, l'ibridazione: in alcuni casi produce uno straniamento che va nella direzione opposta degli intenti della prassi citazionale concepiti nella tradizione classica, sollecitando più un atteggiamento analitico e critico in chi guarda o legge che un senso di familiarità.

Il testo, l'opera Novecentesca più di altre, si è costruito a partire e su altri testi ed altre opere. Questa pratica, da sempre esistita assume però a partire da questo periodo dei contorni nuovi, perché invece che essere un supporto al processo compositivo ne costituisce l'asse portante. Secondo Julia Kristeva le citazioni si danno in molti di questi casi, riferendosi ad esempio ad Eliot come delle "altergiunzioni discorsive", che a differenza di quelle congiunzioni che migliorano l'articolazione interna e l'esperienza dell'opera, «ogni elemento allude, contesta, nega, parodizza testi che lo precedono»¹³⁶, elementi criptati o spesso pienamente esplicitati che sono dei veri e propri espedienti di azione sulla forma del testo, oltre che sul suo senso. Infatti non è agli aspetti simbolici o ai richiami puramente evocativi che la ricerca in questa parte guarda, ma all'individuazione dei nodi di trasformazione che avvicinano i meccanismi della citazione ai modi del tradurre. Secondo Filiberto Menna anche nell'arte e nell'architettura l'esercizio della citazione «inserisce il testo primario in un altro e diverso contesto e lo assume come oggetto di riflessione e di analisi»¹³⁷, affermazione a cui Grassi pare aderire all'interno della sua lunga e famosa digressione sull'uso della citazione come fatto ricorrente delle arti nel testo "La costruzione logica dell'architettura". Una riflessione analitica mette da parte ogni giudizio ed ogni evocazione e si concentra sul problema costitutivo della forma nel processo del progetto. Grassi ci mette in guardia dal considerare qualsiasi componente meramente simbolica della citazione, anzi al contrario, persegue quel lato analitico di questa operazione che, modificando un'architettura riporta sempre ai suoi elementi costitutivi. Per

133 Ne parla Andrea Pinotti nell'interessante articolo: *Citazioni a posteriori e plagi a priori. Borges, Eliot, Warburg, Goethe, «Leitmotiv»*, 2, 2002.

134 Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Omaggio a César Paladion*, in *Cronache di Bustos Domecq* (1967), Einaudi, Torino 1975, pp. 1-7. Sfidando infatti la riconoscibilità e gli effetti del plagio Paladion dette di nuovo alle stampe la *Capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, il *Mastino dei Baskerville* di Arthur Conan Doyle, spingendosi fino ai classici latini e proponendo con un'ineccepibile versione del *De divinatione* di Cicerone senza neppure conoscere il latino.

135 Ci si riferisce naturalmente all'uso di lunghi frammenti dell'Odissea in alcune parti de "I Cantos" di Ezra Pound ed è noto anche che l'opera di T. S. Eliot, in particolare ne "La terra desolata" comprenda senza remore versi di Goldsmith, Baudelaire e Verlaine.

136 Alessandro Serpieri, *Introduzione*, in Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, Rizzoli, Milano 1982, p. 11.

137 Filiberto Menna, *Presentazione al catalogo dell'opera di Elisa Montessori*, Galleria Seconda Scala, Roma 1975.

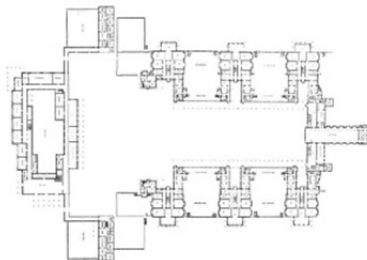
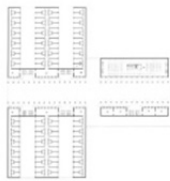
Grassi evidentemente la “dilatazione di unità” menzionata in precedenza non può estendersi a dismisura, in quanto minerebbe la riconoscibilità dei singoli elementi accostati nella composizione, che devono risultare di per sé compiuti. Quando accade «la citazione assume [...] il carattere di un segnale, si pone come elemento di chiarimento rispetto alla questione di possibili strutture logiche differenti per il progetto. La citazione mostra in particolare, nell’evidenza dell’elemento riproposto, il riconoscimento del primato della grande architettura, cioè il riconoscimento dell’autorità delle norme classiche rispetto ai possibili sistemi di norme, rispetto appunto ai sistemi logici possibili»¹³⁸. Grassi sceglie di non aderire a quei filoni che trovano nella citazione uno strumento di ironia, di sfida del reale e della cultura del progetto, perché scaturiscono sempre da una certa insoddisfazione e hanno come effetto un tipo di mistificazione.

Quello che più importa per le finalità della ricerca del suo ineludibile punto di vista – magistralmente confluito praticamente in tutti i progetti, si pensi a tutte le esplicitazioni dei modelli e delle citazioni intorno al progetto della Casa dello studente a Chieti del 1987¹³⁹ – è la considerazione intorno al fatto che «la citazione in ogni caso diventa il mezzo con cui quel senso del gioco che è poi la struttura stessa di ogni opera umana si manifesta più apertamente»¹⁴⁰. Il gioco, il processo, l’opera nel suo farsi, sono la prima ossessione e anche quella matura¹⁴¹ di Grassi, e la citazione, come il ricorso ad altre forme di appropriazione, sono sempre la maniera per costruire un’idea, per riformulare un progetto *in fieri*, per concentrarsi sulla conoscenza architettonica ancora da scoprire. Tuttavia Grassi, come anche Menna, chiedono all’architetto e all’artista di operare in un ambito

Giorgio Grassi & Antonio Monestiroli, Casa dello studente a Chieti, 1976

Heinrich Tessenow, Sächsische Landesschule, 1925-27

Friedrich Weinbrenner, Lange Straße a Karlsruhe, 1808



138 Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell’architettura* (1967), Franco Angeli, Milano 2008, p. 148.

139 La Casa dello studente a Chieti di Giorgio Grassi del 1987 esplicita da un lato il diretto riferimento a Friedrich Weinbrenner, “Lange Straße a Karlsruhe” del 1808, dall’altro (soprattutto per l’articolazione della pianta principale) a Heinrich Tessenow, “Sächsische Landesschule” del 1925-27.

140 Grassi, *La costruzione logica* cit., p. 149.

141 Si pensi all’ultimo intervento a Napoli in occasione della sua lectio magistralis sul tema: “L’oggetto del progetto e il suo modello” del 6 maggio 2016 presso l’Istituto Francese Grenoble. In quell’occasione Giorgio Grassi affermò: “L’unica cosa che mi interessa oggi – quando praticamente ho smesso di fare l’architetto e ho attaccato le squadrette al chiodo – è riflettere sulle cose fatte e su quelle non fatte. Sulla ragion d’essere dei miei progetti. Più su questo che sui risultati stessi conseguiti. L’oggetto del progetto e (è?) il suo modello. Fare un progetto con l’obiettivo di dare un contributo all’idea stessa di architettura, come idea nobile e pratica interessante...”.

tutto interno alla disciplina¹⁴², mentre il mondo delle citazioni anche rispondendo a scelte logiche, tiene aperto un orizzonte più ampio ed extra disciplinare di prelievi e riporti. La citazione “attiva”, quella che diventa espediente per il progetto per potersi servire effettivamente della cosa citata non si lega ad una associazione fulminea di senso e del suo possibile riutilizzo, ma attinge a piene mani nella collezione dei ricordi, che a volte sono potenti, e insopprimibili – «le citazioni nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l’assenso all’ozioso viandante»¹⁴³ – altre volte fanno capo a «quei nessi sottili, fuggevoli, inquietanti allo stato attuale delle conoscenze, ma che illuminano a volte di vividi bagliori i passi più incerti dell’uomo»¹⁴⁴. Le citazioni dunque si collezionano, proprio come faceva Benjamin quando le trascriveva con una grafia minutissima, in piccoli taccuini neri che portava sempre con sé nelle sue peregrinazioni. La memoria del collezionista non è però fine a sé stessa perché le citazioni, sono comunque gli utensili in bella fila di Aldo Rossi, che vanno messi in opera, in quell’interminabile fare poetico dell’architetto artigiano che riproduce citando. La citazione si riconosce per essere e mostrarsi come puramente letterale, una scelta logica (alla maniera di Grassi) e cosciente, come fa Aldo Rossi a Berlino con la facciata di Palazzo Farnese a Roma in Schützenstraße celebrando senza remore il riferimento, e senza l’ironia che a volte guida il bricoleur, è espressione dell’intermittenza della folgorazione, come la colonna del Filarete dell’ambizioso palazzo veneziano, che ritorna in tutti progetti con disincanto, a volte come principio, a volte come fine. L’assemblaggio, la citazione



Luigi Ghirri, Studio di Giorgio Morandi, Bologna 1989-1990



Luigi Ghirri, Studio di Aldo Rossi, Milano 1989-1990, dettaglio

142 «L’artista assume un atteggiamento analitico, sposta i procedimenti del piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo, di ordine metalinguistico, impegnandosi in un discorso sull’arte nel momento stesso in cui fa concretamente dell’arte. Accetta di operare in un ambito strettamente disciplinare e pone il problema del trasferimento su basi sistematiche dei propri strumenti linguistici. Procede quindi, ad una separazione metodologica del sistema dell’arte e, all’interno di questo, all’individuazione-specificazione dei diversi sottosistemi rappresentati dalle diverse pratiche dell’arte». Filiberto Menna, *La linea analitica dell’arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, p. 4.

143 Walter Benjamin, *Ich packe meine Bibliothek aus*, in *Gesammelte Schriften*, von Suhrkamp Verlag, Berlino 1972, tr. it. *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano 2017, p. 22.

144 Ibidem.

impregnano con la stessa carica anche la ricerca di Venturi¹⁴⁵ o i primi progetti di Koolhaas¹⁴⁶ prima che, come già Wright qualche anno prima diventi un auto-citazionista, commentatore di se stesso, sfiorando un rinnovato manierismo¹⁴⁷. Nei casi in cui la ripresa di un riferimento si muove sul filo dell'allusione inseguendo affinità di forma dettate da affinità spirituali ritroviamo lo stesso riferimento moltiplicato in differenti esperienze e la citazione è "debole", o meglio indiretta (l'aulicità del riferimento ha un eco comunque persistente) se pensiamo a come Villa Adriana abbia sul filo del mito influenzato Lewerentz, si ripercuota nel Palazzo di Giustizia a Chandigarh di Le Corbusier o si ritrovi riflessa in progetti meno noti come il St. Andrew's Priory a Valyermo in California di Louis Khan.

Diverso è il caso degli *objects trouvè*, che afferiscono invece alle tecniche del trovare, e vivono come monadi all'interno di quel magazzino di forme atte alla trasposizione. Sono elementi trovati, in quel senso dell'*inventire* latino del "trovare per strada", e quindi rinvenire, che traghetta poi verso il significato di *inventare* e di *inventario*. Un inventario di *objects trouvè*, citazioni e forme da tradurre che si assembla nella convinzione del noto aforisma di Füssli "Creation gives, invention find existence", dove l'invenzione è la combinazione di ciò che già si conosce e si possiede con ciò che si ritiene possibile da trovare. Johann Heinrich Füssli infatti in quella conferenza del 1801 presso la Royal Academy di Londra con chiarezza sottolineò la differenza tra creazione ed invenzione notando che «il termine invenzione non dovrebbe essere mai frainteso con quello di creazione: incompatibile con le nostre nozioni di essere limitato, idea di puro stupore e accettabile solo quando si fa riferimento all'onnipotenza. Inventare è trovare: trovare qualcosa presuppone la sua esistenza da qualche parte, implicita o esplicita, dispersa in una massa»¹⁴⁸. Gli *object trouvè* sono frammenti di intenzioni deboli, dal senso originario oramai perduto, avanzi della memoria. Ma non per questo non sono utili, anzi in taluni casi sono una necessità, il là di un nuovo progetto.



Berthold Romanovič Lubetkin,
Highpoint Two, Londra 1935



Luigi Moretti, Casa "Il Girasole",
Roma 1949

145 Nel testo "Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a Forthcoming Book", apparso in «Perspecta» 9/10 del 1965 (pp. 17-56) Robert Venturi organizza un denso apparato iconografico per rendere "familiari" le sue architetture dal 1957 al 1962, descritte e rappresentate nelle pagine successive del testo.

146 La Kunsthall di Rem Koolhaas, progetto che appartiene alla prima decade di OMA, un periodo anche definito del "copy-paste", pare inserirsi perfettamente in una sequenza cronologica preceduta dal Soviet Pavillion di Melnikov del 1924 e il Carpenter Center di Le Corbusier del 1962.

147 Irina Davidovici, *Abstraction and artifice*, «Oase», 65, 2004, p. 100.

148 Salvatore Zingale, *Viaggio intorno a una parola: design*, in Cinzia Bianchi, Federico Montanari, Salvatore Zingale (a cura di), *La semiotica e il progetto 2. Spazi, oggetti, interfacce*, Franco Angeli, Milano 2010, p.307.

La differenza sostanziale nel loro essere comunque *pronti all'uso* come le citazioni, risiede nel fatto che questi elementi del reale non hanno un significato resistente, ma si legano, in una nuova composizione sempre ad un nuovo significato. Oggetti disparati che risalgono in superficie all'occorrenza per le loro caratteristiche intrinseche, «fisiche, ottiche, psicologiche»¹⁴⁹ e si mescolano seguendo un «metodo grezzo» che lavora per mezzo di contrasti. Rowe indaga la loro peculiarità di elementi atemporalmente ma transculturali¹⁵⁰ al tempo stesso e ci ricorda le cariatidi di Lubetkin dell'Hightpoint 2, il basamento della Casa del Girasole di Moretti, ma a questi esempi potremmo aggiungere le palme dorate di Hollein che riportavano le colonne di John Nash in «The Great Kitchen» del 1816 e molti altri. Il risultato può dar luogo a delle poetiche composizioni, sperimentali soprattutto dal punto di vista figurativo se pensiamo alla ricerca di Le Corbusier o Aldo Rossi, nei dipinti e nei disegni, nelle nature morte, un lirismo fecondo nei suoi risvolti sul progetto di architettura, fino ad un abbandono più spinto all'espressione dell'inconscio e del diffuso nichilismo nei *collages* di Hollein, che dimostrano quanto il vocabolario del modernismo sia del tutto inadeguato a rappresentare le contraddizioni del suo tempo, anticipando di qualche anno la radicale ricerca di Superstudio ed Archizoom¹⁵¹.

Per «Dire quasi la stessa cosa», Eco ci descrive l'importanza che il riconoscimento dell'intertesto ha per un traduttore, al fine di trasferire quegli ulteriori rinvii a testi fonte che presentano gli originali. È quella che viene definita da lui stesso come citazione o rinvio intertestuale, «ovvero il costellare un racconto o una poesia di richiami ad altre opere e situazioni letterarie (o artistiche in genere), è fondamentale di molta arte detta post-moderna [...] Che i testi dialoghino tra loro, che in ogni opera si senta l'influenza dei predecessori (e l'angoscia che ne deriva) è, direi, una costante della letteratura e dell'arte.

Le Corbusier, *Nature Morte Puriste Verticale*, 1922

Aldo Rossi, *Paesaggio domestico con anitra*, 1984



¹⁴⁹ Rowe, Koetter, *Collage city* cit., p. 140.

¹⁵⁰ Quegli «stimulants, a-temporal and necessarily transcultural as possible objects trouvés»

¹⁵¹ Cfr. Nicola Braghieri, *Objets trouvés. A small, portable lexicon*, in Philipp Schaerer, *Objets Trouvés. The Beauty Of Everyday Objects*, Student Work, Spring Semester 2015 UE-N: Art et Architecture: Construire l'image II EPFL, ENAC, LAPIS; Nicola Braghieri, *Natura morta con sedia impagliata*, «Il disegno di architettura», 37, 2010, pp. 48-54.

Quella di cui sto parlando è invece una precisa strategia grazie alla quale l'autore fa allusioni *non esplicite* a opere precedenti»¹⁵². Nella profonda concordanza di questi ragionamenti rispetto agli stessi effetti comunque prodotti dalla relazione atemporale che esiste tra le architetture, vale la pena approfondire citazione ed intertestualità come poli dialettici tra i quali riconoscere plurime pratiche traduttive, valide anche per l'architettura.

È un universo polisemico quello che la ricerca tenta di mappare, anche se per questa ragione, forse intrinsecamente inafferrabile. D'altronde la traduzione, come abbiamo già avuto modo di vedere, è ciò che accade in un certo "tra", uno spazio di mezzo, tra le lingue come tra gli artefatti, dove è possibile inventare.

Il primo a trarre vantaggio dalla nozione di intertestualità per la descrizione del progetto e dei suoi procedimenti è stato Bruno Reichlin a proposito di Le Corbusier. Il tema generale è la descrizione delle relazioni comunque incisive tra il lavoro di Le Corbusier e l'eredità del passato, e l'autore lo fa prendendo in prestito la nozione post-strutturalista dell'intertestualità dall'ermeneutica¹⁵³. Come già accade condivisibilmente in letteratura, secondo l'autore ogni creazione architettonica si iscrive in un elaborato processo di assimilazione e quindi trasformazione fisica nonché culturale. L'influenza, che come abbiamo già visto, può dirsi la forza trainante della creazione artistica, va a stabilire una relazione dialogica con le opere esistenti (il *dialogo ermeneutico* di Gadamer), mettendo in opera plurimi procedimenti: la deformazione, il completamento, la rottura, la riappropriazione o la ricreazione. L'obiettivo è scongiurare del tutto qualsiasi retrospettiva che avesse come obiettivo per Le Corbusier la ricerca dell'inedito, in quanto comunque alimentata da innumerevoli citazioni e rimandi ad altre opere. La sua personale sintesi visiva al contrario attinge da così tante fonti che risulta invece difficile isolarle.

La nozione di intertestualità è stata per la prima volta definita da Kristeva alla fine degli anni Sessanta mentre lavorava alla redazione della rivista francese *Tel Quel*¹⁵⁴ e verrà ripresa da Roland Barthes nella sue riflessioni contenute ne "Il piacere del testo" dove l'autore considera un testo, qualunque esso sia, come sempre attraversato da altri testi. Esso viene ad assumere contorni sfumati, e porosi rispetto alle interferenze di altri testi precedenti, che vengono assorbite e trasformate nella nuova versione, che li incorporerà attraverso citazioni, plagì, ed allusioni¹⁵⁵. Ovviamente ciascuna di queste pratiche porterà con sé un certa volontà di riconoscibilità (e quindi l'esplicitazione) e traducibilità. Di fatti è come se il testo originale, non fosse per questo autentico, ma inevitabilmente pervaso da una certa quantità di materiale "estraneo". Il postulato di Kristeva è che «nessun testo può essere scritto indipendentemente da ciò che è già stato scritto. Manifesta in modo più o meno visibile traccia e la memoria di un patrimonio e

152 Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 213

153 Bruno Reichlin, *Introduction: Architecture et intertextualité*, «Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 22-23, 2008, pp. 11-20.

154 "Tel Quel" è stata una importante rivista francese trimestrale fondata da Philippe Sollers e Jean-Edern Hallier nel 1960 e pubblicata dalle Éditions du Seuil. Alla redazione e alle pubblicazioni collaborarono tra gli autori menzionati in questa ricerca Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Francis Ponge, Umberto Eco, Gérard Genette; in una prima fase di ricerca, la rivista spazio all'espressione poetica d'avanguardia, e solo successivamente tentò di istituire e consolidare legami tra letteratura, scienze esatte e umane, politica, e filosofia, pubblicando le prime riflessioni della Kristeva sul legame tra marxismo e psicoanalisi, e quelle di Barthes sul rapporto tra semiologia e letteratura.

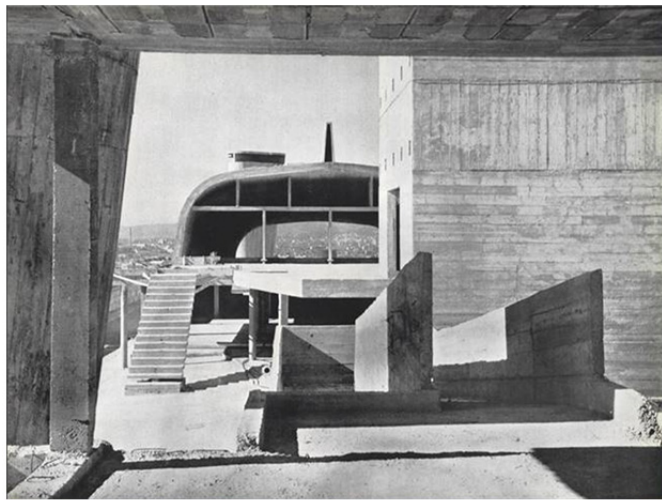
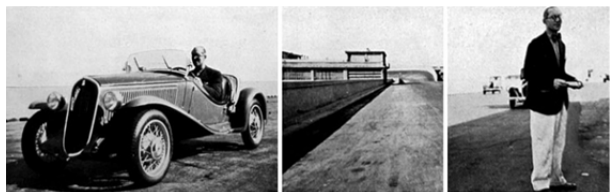
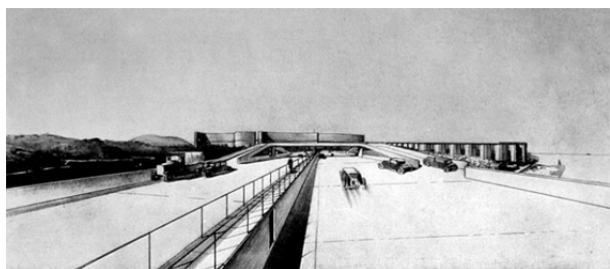
155 In tutti gli studi e pubblicazioni menzionate, nessuno dei tre termini verrà considerato con un'accezione negativa.

tradizione [...] qualsiasi scrittura è un'ancora tra le opere ciò che le precede»¹⁵⁶. L'intertestualità evidentemente non ha a che fare con i concetti di imitazione o riproduzione, ma con quello di trasposizione in un altro contesto (del testo). Per Kristeva infatti «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “doppio”»¹⁵⁷. Questa nozione di “doppio” ci interessa non come generatore di copia o simulacro, ma nel senso più vicino a quello di “interlinearità” di Benjamin, dal momento che tra le righe di un testo, di un'opera, si celano gli elementi di discorso altro, di tutti quegli apporti che ne garantiscono la stesura, da un punto di vista formativo, creativo e virtualmente traduttivo. Questo concetto di intertestualità che governa questo universo che va dalla citazione al rinvio, all'allusione, contempla l'inevitabilità della compresenza e della sintesi di diverse ideologie, apporti, linguaggi, in uno stesso testo, sia esso appartenente al passato, al presente, o proiettato nel futuro.

Così per estensione all'interno del nostro specifico disciplinare, potremmo dire che la scrittura architettonica, ovvero l'opera in quanto artefatto, è sempre attraversata da altri intertesti, e ciascuno di esso reclama in un certo senso un diritto di trasmissione e rappresentazione nel futuro.

In Le Corbusier l'uso dei riferimenti è l'esito di una ricerca paziente e non facilmente decodificabile lungo le traiettorie che si sono venute determinando nella sua carriera. Questi riferimenti non sono mai estratti dal contesto iniziale e trasportati in quello di arrivo seguendo una impostazione “letterale” e senza conseguenze. La sua ricerca abbraccia meccanismi più complessi, spesso intrecciati, che conducono ad un complesso ed inquieto “riciclo” di idee e riferimenti del passato. Questa complessità si riflette nei rapporti intertestuali che si innescano tra le opere però della sua stessa produzione. È una produzione la sua, che potremmo definire più di ogni altra “transmediale”¹⁵⁸, una narrazione che si muove attraverso tipi diversi di media.

Per comprendere l'applicazione di questo concetto nell'opera di Le Corbusier basti pensare ad esempio, alle innumerevoli declinazioni che l'edificio del



Le Corbusier, Visita al Lingotto di Torino di Giacomo Matté Trucco

Piano di Algeri pubblicato in «Quadrante» 13, 1934

Terrazza dell' Unité d'habitation a Marsiglia, 1946-1952

¹⁵⁶ Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Parigi 1969, pp. 82-112.tda

¹⁵⁷ La traduzione italiana è del 1978 e si trova nella raccolta di saggi di J. Kristeva intitolata *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli; in part. Cfr. in part. il saggio *La parola, il dialogo e il romanzo*, pp. 119-143.

¹⁵⁸ Cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo Education, Rimini 2013.

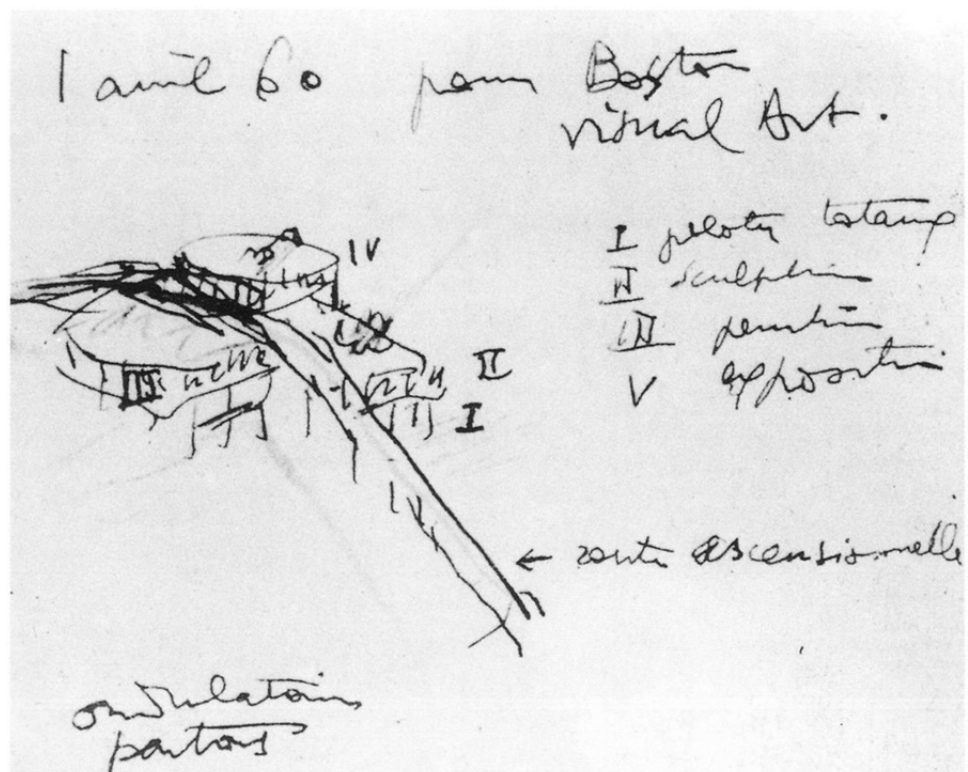
Lingotto di Torino di Giacomo Matté Trucco e la sua pista aerea assunte nei suoi progetti, con vari gradi di astrazione o esplicitazione dal piano terra di Ville Savoy al piano di Algeri passando per il viadotto immaginato per Rio de Janeiro. Il Lingotto diviene un riferimento di partenza anche nello specifico per il tetto delle Unité d'Habitation di Marsiglia realizzate tra il 1946 e il 1952, ma si risolve nella forma di un travisamento critico e creativo dove Le Corbusier realizza, innalzata rispetto alla città circostante, un'acropoli puntellata di piccoli templi di cemento, aventi la forma delle ciminiere dei transatlantici.

Come per tutti gli architetti, che nella loro ricerca tratteggiano dei temi che diventano ossessioni più o meno lampanti in ciascun progetto, per Le Corbusier le ultime opere diventano il modo più autentico di ibridare i temi che attraversano i media che utilizza contemporaneamente fino alla fine.

Nel caso specifico, Le Corbusier mette in opera più di una strategia intertestuale nelle diverse fasi della sua ricerca artistica ed architettonica che si condensano nelle sue ultime opere: un esempio che si può affiancare a queste riflessioni è in particolare il Carpenter Center degli anni Sessanta.

Il Carpenter Center di Harvard infatti può considerarsi un'“opera aperta”, polisemica, un'opera ultima che non avendo avuto una contropartita teorica come per gli altri suoi edifici del pieno del funzionalismo, ha messo in campo una costruzione complessa libera dalla necessità di *ekphrasis* per la definizione di più possibili ed inusitate forme per l'oggetto architettonico.

Un intertesto ricco che si costruisce per mezzo di una rete di riferimenti molteplici. Il contesto diventa pretesto: la diagonale, segno che definisce una rampa di ingresso, traccia una nuova modalità di esperire l'edificio, e antitetica rispetto agli edifici universitari circostanti, permette di agganciare ad essa i volumi in un nuovo equilibrio. La composizione raggiunta esalta per contrasto il contesto nella sua rigorosa organizzazione, come un padiglione in un parco.



Le Corbusier, Prime annotazione grafiche per il progetto del Carpenter Center datate 1 aprile 1960, carnet P 60, n. 522



Le Corbusier, *Deux femmes assises avec colliers*, 1930



Le Corbusier, *Deux femmes étendues*, 1940

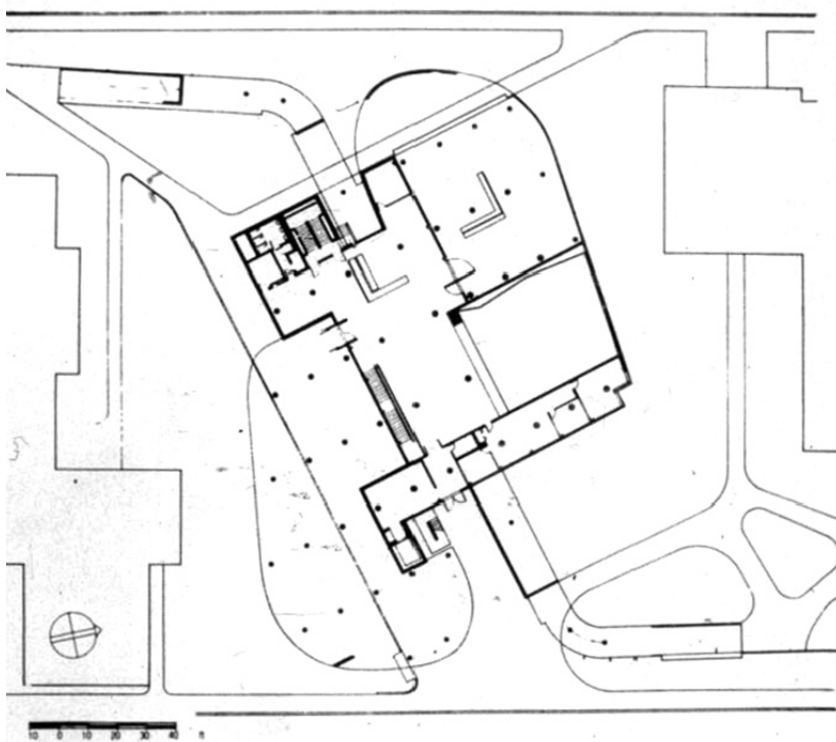
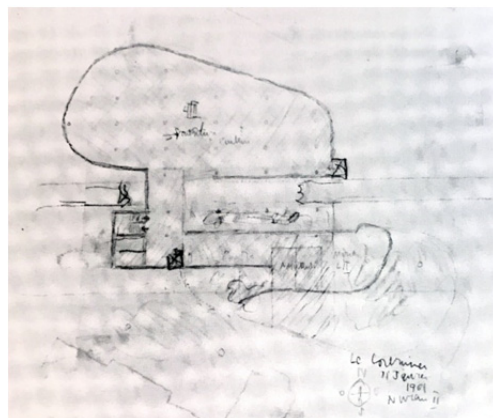
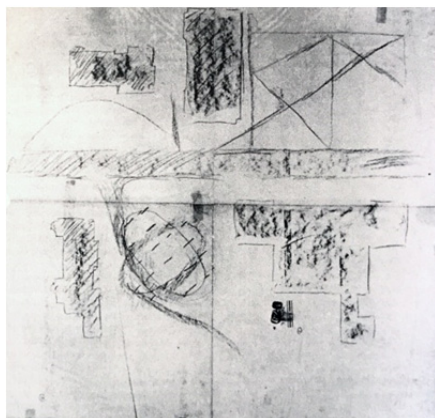
La rampa è il culmine del progetto, il punto di contatto tra le forme omologhe, attraverso il quale si attiva il *crossing-over* dei visitatori in un attraversamento ascendente; grazie ad essa, ogni spazio può dirsi indipendente ma al tempo stesso annodato alla strada *promenade* che fa nel Carpenter Center quello che in altri progetti faceva la griglia, dove un unico telaio faceva ricadere tutti gli spazi al suo interno: per la prima ed unica volta Le Corbusier situa fuori dalla griglia le sale avvolte da pareti curve, così facendo, assieme all'attraversamento obliquo, percorrendo l'edificio circolarmente, si attivano prospettive sempre nuove.

La ricerca squisitamente formale, come messa a punto di un intertesto, si avvale invece del riporto di alcune linee di forza che emergono dalle sue tele nell'esperienza mai interrotta di pittore. La pittura è un laboratorio collaterale di architettura, le tele anticipano, contengono le operazioni architettoniche che troveranno materialità nei suoi edifici e progetti. Le curve si imprimevano prima nei dipinti e poi racchiudono gli spazi nelle piante e ne dettano la circolazione, disegni la cui prefigurazione molto spesso deve essere cercata nella pittura. Non appare casuale quindi che i dipinti del periodo di ricerca sui corpi femminili manifestino una affinità così forte nei pesi e nella diagonale principale, che nelle prime tele è prevalentemente verticale e in quelle orizzontale, nella sequenza di scelte verso il progetto definitivo. Le Corbusier ricerca prima nella pittura e poi nell'architettura la frizione che si genera nell'accostamento degli oggetti, e poi dei corpi, ridotti a due per enfatizzare, attraverso poi le opportune opposizioni cromatiche il rapporto figura-sfondo; le donne che nel 1930 sono accostate, legate in un abbraccio (*"Deux femmes assises avec colliers"*), nel 1940 sono simmetricamente disposte, ma anche capovolte (*"Deux femmes étendues"*), per far corrispondere su ciascun lato della diagonale di tangenza parti diverse. Anche il Carpenter Center, vive dai primi agli ultimi progetti di queste manipolazioni, rotazioni intorno un asse principale: le forme prima si dispongono su un unico lato della rampa, poi su entrambi, prima si sfasano entrambe rivolte verso Quincy Street e poi si capovolgono, ottenendo la forma definitiva definita da Bruno Reichlin "chiasmo".

L'opera di architettura si esprime come nei dipinti come assemblaggio di parti in una "tensione controllata": gli spazi ai primi livelli, appena accostati e sospesi, prendono corpo solo dalla relazione lo sfondo, dove più o meno intatto, il parco fluisce indipendentemente; la rampa lentamente li lambisce e rivela al campus gli

spazi più pubblici dell'edificio fino a giungere alle gallerie, le sale di proiezione, gli studi.

La successione dei disegni di progetto del Carpenter Center dal 1959 al 1961, il lavoro formale per “silhouettes” – che tanto ricorda l'ultima ricerca di Matisse in “Jazz”¹⁵⁹ – ci dimostrano una piena consapevolezza del primato del processo progettuale: da un lato i concetti sono espressi mediante diagrammi, simboli, metafore ed istruzioni verbali, dall'altro procede con la “messa in forma”, che avanza per ripetizioni e continui aggiustamenti sulla scorta dell'insopprimibile esperienza visiva e della personale memoria formale.



Le Corbusier, studi per il progetto del Carpenter Center for the Visual Arts, 1960

Le Corbusier, studi per il progetto del Carpenter Center for the Visual Arts, 1961

Le Corbusier, Carpenter Center for the Visual Arts, 1963. Piano terra

¹⁵⁹ Le Corbusier già aveva espresso tutta la gratitudine a Henri Matisse dopo aver visitato la piccola Chapelle du Saint-Marie du Rosaire di Vence, in Provenza, in una lettera che recitava: «24 agosto 1953. Caro Matisse, sono andato a vedere la cappella di Vence. Tutto è gioia e limpidezza e giovinezza. I visitatori, per uno slancio spontaneo, sono rapiti e affascinati. La vostra opera mi ha dato uno slancio di coraggio – non che me ne manchi – ma ne ho fatto scorta. Questa piccola cappella è una grande testimonianza: quella del vero. Grazie a voi, una volta di più, la vita è bella. Grazie. A voi il mio ricordo più amichevole. Le Corbusier», mentre Matisse scriveva nel marzo 1952: «Un giorno sono entrato a Nôtre Dame e sono rimasto impressionato dalla folla, dai canti, dalla solennità. E mi sono detto: in confronto cos'è la mia cappella di Vence? È un fiore. Non è che un fiore. Ma è un fiore».

Quest'ultima è potenzialmente infinita e si arresta solo quando aderisce credibilmente al concetto, finalmente compreso. «In altre parole» - afferma Reichlin - «non esiste più, in modo sistematico, una singola forma. La domanda è quale forma e quali condizioni incarnano meglio quel concetto o ancora, rendere la nostra esperienza cognitiva e sensibile con l'opera la metafora epistemologica di una poetica che Umberto Eco, sulla soglia degli anni '60, ha designato come espressione evocativa dell'opera aperta»¹⁶⁰.

L'intertestualità diventa una tentazione ed una esperienza creativa, scrive Reichlin, dove a partire dalla commistione delle esperienze artistiche e di architettura, il progetto non decide tutte le sue parti in una sola volta, dall'alto, ma si nutre di una eterogeneità formale e pluralità di significati. Le Corbusier integra sempre (soprattutto quindi nelle sue ultime opere) oggetti autonomi in un assemblaggio complesso. E nel farlo pone grande attenzione sul processo allineandosi concretamente e negli stessi anni a Eco che afferma l'importanza di «far coesistere il godimento estetico non tanto nel riconoscimento finale della forma, quanto nel riconoscimento di quel processo continuamente aperto che permette di individuare nuovi profili e nuove possibilità di forma. Si tratta di quella che abbiamo chiamato apertura di secondo grado»¹⁶¹.

L'esistenza di un intertesto mette in opera una rete di connessioni complessa, che travalica lo stesso modello genealogico tradizionalmente inteso. L'analisi dell'intertesto usa infatti le informazioni condivise dalla storia come punto di partenza per andare oltre i legami di filiazione e dispiegare invece un campo di relazioni tra le opere di tipo plurale. Le connessioni infatti sono in questi casi quasi sempre oblique e guidate da quello che Barthes chiama «un sens tremblé», un senso tremante e deformato che ha come fine l'acquisizione di conoscenze altrimenti inesplorate. Le possibili vie di uscita di un'opera che si dà al suo lettore/traduttore sono potenzialmente infinite, ed è per questo che Barthes parla di una «instabilità semantica costante»: una specie di ossimoro che si lega pure alle ricerche di Eco sull'opera aperta della fine degli anni Cinquanta che emergeva proprio attraverso un intreccio di significati intertestuali. Così il lettore interprete – o che si appresta, potremmo dire ad una futura traduzione – «sa che ogni frase, ogni figura è aperta su una multiformità di significati che egli deve scoprire; anzi, a seconda della sua disposizione d'animo egli sceglierà la chiave di lettura che più gli appare esemplare, ed userà l'opera nel significato voluto (facendola rivivere, in certo qual modo, diversa da quale poteva essergli apparsa ad una lettura precedente). Ma in questo caso «apertura» non significa affatto «indefinitezza» della comunicazione, «infinite» possibilità della forma, libertà della fruizione; si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in modo che la reazione interpretativa del lettore non sfugga mai al controllo dell'autore»¹⁶².

La traduzione, e anche la traduzione architettonica, si pone sul confine tra due tipi di intertestualità: quello di essere essa stessa una forma di intertestualità per antonomasia – proprio per la capacità di incorporare un precedente e trasformarlo, e quello di dover confrontarsi con gli specifici rinvii intertestuali di un riferimento e decidere come trasmetterli attraverso la traduzione. La pratica traduttiva, come sistema coordinato di scelte, si trova in questi casi a ritenersi

160 Bruno Reichlin, «*L'œuvres n'est plus faite seulement d'elle*», «Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 22-23, 2008, p. 150.

161 Umberto Eco, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 1997, p. 137.

162 Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta* cit.

insufficiente, a confrontarsi con un risultato quasi certamente approssimativo. La scelta tra una traduzione letterale, dove le citazioni episodiche non giungerebbero con lo stesso senso originario al lettore, il primato delle note a piè di pagina, o la sostituzione della citazione con un'altra, si rivela come l'ennesima trappola delle opzioni che comunque deve condurre il traduttore ad una scelta univoca. All'interno del citato seminario "Prima interpretare, poi tradurre. Strutture metodologiche per la comprensione dei processi compositivi nella ricerca sul progetto di architettura", a questo proposito Siri Nergaard ha portato all'attenzione l'episodio in cui, su esplicita richiesta di Eco, nelle traduzioni del "Pendolo di Foucault" ai traduttori fu lasciata aperta la possibilità di una resa diversa di un'allusione all'Infinito di Leopardi, immaginando che i lettori stranieri non considerassero così velocemente il rinvio intertestuale presente perché non familiare nella loro letteratura nazionale, promuovendo così di sostituire al richiamo leopardiano un qualsiasi riferimento altrettanto naturale per un italiano appartenente alle rispettive letterature nazionali, a patto che fosse individuabile in modo altrettanto immediato da parte dei lettori. Questa concessione di inventiva lasciata ai traduttori ha portato a esiti diversi, ma non per questo meno efficaci ai fini della diffusione degli intenti dell'autore.

L'importanza di queste considerazioni, all'apparenza distanti, sta nel fatto che l'intento principale della ricerca è indagare da un punto di vista anche empirico quelle scelte e quelle insidie affrontate dall'architetto/traduttore alle prese con la trasformazione di un riferimento/testo dove affiorano in modo più o meno dichiarato tanti rinvii intertestuali. Queste riflessioni ci vengono in aiuto rispetto al tentativo della ricerca sin dalle prime battute di mettere da parte l'ossessione per l'autore e quella che è stata definita come la vivisezione del suo inconscio «nella misura in cui l'approccio intertestuale si interessa essenzialmente ai testi e quindi ai dispositivi architettonici relativi all'uso, alla spazialità, alla tettonica, alla configurazione plastica, allo stile, ecc. dell'opera, permette, in sede critica, di evitare 'l'ostacolo epistemologico' che talvolta rappresenta la nozione corrente di autore»¹⁶³. Questo approccio metodologico è in effetti incentrato sull'insieme dei legami che generano sequenze concatenate tra opere dello stesso autore ma soprattutto tra queste e i modelli, più o meno espliciti a cui quest'ultimo fa riferimento nella sua ricerca compositiva. È una lettura incrociata quella che si viene a determinare tra il testo, oggetto architettonico, paratesto, ciò che l'autore ha scritto di sé e della propria opera e intertesto. Queste letture, a partire dal modello di Reichlin, sono nate certamente come strumenti critici, esercizi di *detection* per scandagliare i debiti di un'opera con la cultura delle opere ad essa anteriore, un occhio di bue sulle fonti e sui modelli «di altri autori e di altri testi» anche nei casi insospettabili. Reichlin le dedica, oltre che a Le Corbusier, a Philip Johnson¹⁶⁴, a Luigi Moretti¹⁶⁵, o meglio alle opere di questi architetti. Vista a un livello solo critico naturalmente, l'impiego della nozione di intertestualità per il riconoscimento dell'esistenza di molteplici livelli di lettura dell'opera resta senza dubbio un solo strumento interpretativo. Per la sua ricchezza però e per il suo grado di approfondimento, equivale, secondo l'ipotesi di questa ricerca, a quella interpretazione che prelude la traduzione o ne è coincidente. È Jakobson, abbiamo visto, ad avanzare questa convergenza, quando nel definire tre forme di

163 Reichlin, *Introduction: Architecture et intertextualité* cit., p. 19.

164 Cfr. Bruno Reichlin, *La Glass House de Philip Johnson: quelques "instruments critiques"*, in Catherine Maumi (a cura di), *Pour une poétique du détour. Rencontre autour d'André Corboz*, Edition de la Villette, Parigi 2010.

165 Bruno Reichlin, *Prefazione*, in Annalisa Viati Navone, *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*, Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 7-11.

traduzione – endolinguistica, interlinguistica e intersemiotica¹⁶⁶ – usa equivalentemente i due termini distinguendo infatti «tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici»¹⁶⁷.

Lo stesso linguista tornerà invece sui temi oggetto di queste riflessioni a proposito dell'importanza della descrizione del procedimento di un'opera: «[...] la scienza della letteratura ha per oggetto non la letteratura bensì la *letterarietà*, ovvero ciò che fa di un determinato lavoro un'opera letteraria [...] Eppure, fino ad oggi, gli storici della letteratura [...] hanno utilizzato di tutto: biografia, psicologia, politica, filosofia. Anziché una scienza della letteratura, abbiamo dunque creato un artigianato della ricerca, dimenticando che questi oggetti tornano alle rispettive scienze: la storia della filosofia, la storia della cultura, la psicologia, eccetera. E che queste ultime possono utilizzare pienamente i monumenti letterari come documenti difettosi, di second'ordine. Se gli studi letterari vogliono diventare una scienza, devono riconoscere il *procedimento* come loro unico "personaggio"»¹⁶⁸. A questa letterarietà corrisponde sia una traducibilità e quindi una versione interlineare del testo (alla Benjamin) che una sorta di "architetticità" dell'opera stessa, ovvero quella capacità che imprime l'opera nell'immaginario collettivo rendendola suscettibile di divenire riferimento per altre architetture ed essere quindi suscettibile di nuove successive rielaborazioni e traduzioni. Quando Jakobson richiama l'idea di procedimento, che diverrà poi oggetto del terzo capitolo della ricerca, fa sicuramente riferimento a quel testo seminale del movimento formalista "L'arte come procedimento" (anche conosciuto come "L'arte come artificio") di Viktor Šklovskij, dove il termine designa «l'atto creativo e l'opera stessa – che i formalisti si sforzano di spiegare in termini tecnici come questa venga fabbricata»¹⁶⁹, superando ogni ipotesi di misticismo che guida il gesto artistico. In questa prospettiva «l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza per l'arte»¹⁷⁰. Il "già compiuto" però non è messo definitivamente da parte: il suo valore è comunque strumentale; esso, sebbene non risulti il centro del ragionamento che discende dal formalismo russo, può rimettersi in circolo nel momento in cui viene prelevato dal magazzino dei riferimenti per essere manipolato o trasfigurato in un nuovo procedimento. In questo processo, gli intertesti saranno i legami materiali con un passato più o meno recente.

Questo approccio¹⁷¹ innesca un andirivieni progetto/critica del progetto ineluttabile: l'architetto che compie questo tipo di autoriflessione – come ad esempio Robert Venturi – parte come «ottimo manipolatore di forme» per diventare «anche come il miglior critico»¹⁷².

166 Cfr. Roman Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, in Achilles Fang, Dudley Fitts, John Hollander, Reuben A. Brower (a cura di), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge 1959 tr. it. *Sugli aspetti linguistici della traduzione* (1959) in Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966. «La traduzione endolinguistica o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; la traduzione intersemiotica o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici»

167 Jakobson, cit. p. 57.

168 Roman Jakobson, *Fragments de "La nouvelle poésie russe"*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Parigi 1973, p. 15.

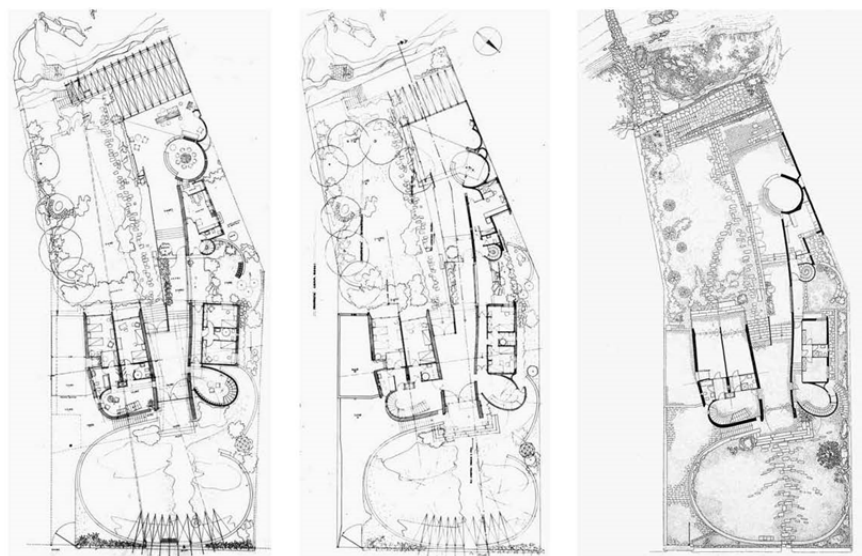
169 Viktor Borisovič Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Federatsiia, Mosca 1925, pp. 7–23 tr. it. *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1965, pp. 73-94.

170 Šklovskij, *L'arte come procedimento* cit., p. 82.

171 Un'attitudine ad emancipare l'opera come esito di un processo artificiale e così un approfondimento di quegli strumenti formali che consentono di produrla.

172 Visentin, *L'equivoco dell'eclittismo* cit., p. 126.

Luigi Moretti, Villa La Saracena,
Santa Marinella, 1955-1957.
Pianta del piano terra: terza,
quarta e quinta versione del
progetto



Se Pedretti scriverà che l'analisi genetica è una «forma prediletta del moderno»¹⁷³, la lettura di Villa Marinella ad esempio di Moretti, guidata da Reichlin e realizzata da Annalisa Viati Navone¹⁷⁴, fa proprio questo: «un'articolatissima analisi genetica che ricostruisce o deduce il significato dell'opera a partire dall'evoluzione del progetto: auscultando ogni minima modifica o variante suggerita da non importa quale documento grafico o scritto, che ci informa sull'uso fattuale e ideologico della Saracena, sull'originalissima concezione “processionale” dei suoi spazi maggiori»¹⁷⁵, la cui definizione non può dirsi senza referenti. Questa analisi si esprime come una lettura attiva, quella interpretazione che a un passo dalla traduzione. Anche per Moretti *non si dà la pagina bianca* e il progetto si arricchisce di continue contaminazioni, quasi una certa relazione con le future tesi di Harold Bloom sul concetto di influenza come motore della ricerca artistica - già viste in precedenza - quando afferma: «È qui da rilevare un fatto importante, un processo caratteristico di catalizzazione per tutte le nuove forme di architettura: esse forme nascono per lo stimolo energetico di una realtà obiettiva, hanno sempre bisogno di una spinta, come che sia casuale, che susciti la categoria delle loro nuove concordanze e strutture. In architettura è estremamente difficile creare nuovi spazi e forme, completamente *ex-nihilo*. È necessario sempre un sostegno oggettivo, una misura di partenza: le rovine della Roma antica per il Rinascimento, il Cinquecento per il Seicento, il classico per il neoclassico, le costruzioni industriali e i graficismi astratti per il primo razionalismo»¹⁷⁶. Questa misura di partenza è in alcuni casi un riferimento che diventa concettuale e pertiene al significato etimologico di misura come dividere, separare, che genera informazioni, quindi conoscere, ma che poi viene abbandonata nelle successive versioni del progetto; in altri casi questa misura è sostegno nel senso di motore del progetto e delle sue trasformazioni. L'atto di decodifica che vi viene richiesto da Reichlin nell'incipit del paragrafo non avviene, per coloro che vi si imbattono, attraverso una metodologia condivisa. Si

¹⁷³ Pedretti, *La forma dell'incompiuto* cit., p. 89.

¹⁷⁴ Cfr. Annalisa Viati Navone, *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali* cit.

¹⁷⁵ Viati Navone, *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali* cit., p. 10.

¹⁷⁶ Luigi Moretti, *Valori della modanatura*, «Spazio», 6/ III, 1951- 1952, p. 5.

procede il più delle volte caso per caso, anche se non sono mancate, negli ultimi sessant'anni, indicazioni per la costruzione di un metodo o proposte di strumenti e termini-chiave. Da un punto di vista più formativo che immediatamente operativo, occorre citare la ricerca di Zevi all'interno di testi come *Saper vedere l'architettura*, *Storia dell'architettura moderna*, ma soprattutto il tentativo di formulare intorno a queste problematiche, le *sette invarianti del linguaggio moderno*. Contenute all'interno de "Il linguaggio moderno dell'architettura" del 1973, le sette categorie recepiscono il dibattito sulla ritrovata componente comunicativa dell'opera di architettura e si prefissano l'intento di attuare una mai compiuta rivoluzione culturale, uno strumento per definire e identificare l'architettura contemporanea; esse sono così messe in successione: elenco come metodologia progettuale; asimmetria e dissonanza; tridimensionalità antiprospectica; sintassi della scomposizione quadridimensionale; strutture in oggetto gusci e membrane; temporalità dello spazio; reintegrazione edificio-città-paesaggio. Sono sette codici moderni che si danno come la chiave per comprendere i messaggi contemporanei. Si vedrà subito che non tutte le opere architettoniche contemporanee a Zevi si lasceranno analizzare secondo tutte e sette le invarianti, ma come ha notato tra gli altri Filiberto Menna «tutte nascono dalla prima, dall'elenco, dall'atteggiamento analitico di base che destruttura e ristruttura su nuovi fondamenti il linguaggio dell'architettura. L'elenco vuol dire infatti scomporre il codice acquisito, verificarne le singole unità, stabilirne la incidenza nel presente; vuol dire risemantizzare le parole, distruggere i nessi della sintassi tradizionale, in sostanza, vuol dire "ricominciare da capo"»¹⁷⁷. Attraverso la prima invariante di Zevi si innesca la possibilità di "liberarsi" del significato originario dei segni che si possono invece successivamente caricare di nuovi significati. Così ad esempio una finestra si libera dalle proporzioni imposte dalle regole classiche e si apre a successive sperimentazioni formali e quindi semantiche. Questa necessità di un codice anticlassico si è rivelata in parte inattuale e in parte anche inefficace se consideriamo il fatto che alla base c'è la presunta consapevolezza di una *lingua franca* del Moderno – che negli intenti propagandistici era pure comprensibile – che non si è rivelata tale, e quindi tutti i tentativi di prescrivere un "lessico" immodificabile e aprioristico si sono dimostrati secondo Quaroni "pericolosi". Secondo lui infatti «il pericolo vero di tutti i tentativi di "lessico" consiste nella possibilità che, cercando di raggiungere il *basic language* dell'architettura si finisca con il trovare solo il *pidgin*¹⁷⁸ della stessa; che cercando la necessaria "riduzione" per la diffusione dell'architettura moderna si arrivi invece al nulla o quasi: e per questo non c'è bisogno di perdere troppo tempo»¹⁷⁹. Riunire, radunare dei progetti secondo la ricerca di permanenze è comunque un'operazione volta a penetrarne i segreti, le strutture, i processi compositivi, senza mai la pretesa di definire parentele definitive. Quella che Kubler definisce come "anatomia della routine"¹⁸⁰ è la ricerca sì delle costanti, ma anche di tutte

177 Filiberto Menna, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, «Il Mattino», 22.02.1974.

178 Dal vocabolario online Treccani leggiamo che *pidgin* «*pidgin* s. ingl. [alteraz., secondo la pronuncia cinese, dell'ingl. *business* «affari», in quanto lingua adoperata soprattutto in rapporti d'affari], usato in ital. al masch. – Termine col quale si indica un tipo di lingua semplificata, nata dal contatto tra una lingua straniera (spec. una lingua europea coloniale) e una o più lingue indigene, usata nella comunicazione tra persone che non parlano ciascuno la lingua dell'altro (quando si estenda a un'intera comunità, può dare origine a una lingua *creola*); si distinguono *pidgin* a base inglese, a base portoghese, ecc. In partic., il *Pidgin-English* «*pidgin inglese*» è costituito da un lessico inglese molto semplificato su una base grammaticale e fonetica cinese; come gli altri tipi di *pidgin*, si è formato e diffuso nel sec. 19° quale mezzo di comunicazione negli scambi con i maggiori centri commerciali della Cina e con le comunità cinesi della California.

179 Cfr. Quaroni, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura* cit.

180 Kubler, *La forma del tempo* cit., p. 89.

quelle sottili variazioni che si innestano in lunghi periodi di ripetizioni di una forma (le cose, gli artefatti, le *forme del tempo*) e quindi diventa vitale per la cultura del progetto avere il polso delle ritenzioni come degli scarti che vengono fuori «dalla molteplicità dei modi in cui delle entità si uniscono e si separano»¹⁸¹. Questa misura risultante tra opere di architettura di una stessa definita famiglia, - lo scarto -, è in un certo senso la *materia bruta* di Rykwert che sarà oggetto di trasformazione, artificio, «materiale inerte in un portatore di intenzioni»¹⁸². La misura dei mantenimenti e degli scarti, consente di mettere in opera l'aspirazione alla trasparenza del processo compositivo che ci permette così di "leggere" l'oggetto.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 94

¹⁸² Rykwert, *Necessità dell'artificio* cit., p. 4.

Terza parte . Il processo traduttivo per la composizione architettonica

Scandagliare, esplicitare il processo compositivo

«Noi risponderemo che non si ripeterà mai abbastanza che, volendo scoprire un trucco di un prestigiatore, sarà bene aggirarlo alle spalle e nascondersi dietro le quinte, piuttosto che continuare ad aguzzare gli occhi dalla propria poltrona di platea»¹.

La scelta di aderire all'indagine delle strutture, delle logiche, dell'uso del riferimento nel progetto in termini di traduzione, pone la questione del processo del "cosa e come comporre, mettere insieme" in primo piano. Il riferimento come fatto costitutivo e non connotativo del progetto, spinge l'analisi a guardare alle ragioni iniziali del processo formale, a partire dalla scelta, nel magazzino possibile, come momento fra i più legati all'educazione formale dell'architetto. È poi la maniera espressiva di aderire al riferimento che specificherà il suo farsi e trasformarsi nel processo compositivo, dal momento che «la precisione tecnica dell'operazione se da una parte attenua il carattere evocativo o di adesione che perlopiù viene attribuito al richiamo dell'architettura esistente, dall'altra parte consente quel prodursi delle differenze nella ripetizione»²; così, come abbiamo già visto Pikionis rende la sua "Wohnhaus" attraverso sia l'esattezza della pianta – in questo modo sovrapponibile a quella di Taut, dichiarandone gli elementi comuni di partenza – che per mezzo della prospettiva – costruendo un luogo, ideale o immaginario ma lontano dalla campagna berlinese, che risuonasse con le forme del progetto, nelle sottili ma significative differenze con il suo riferimento. Prima di analizzare puntualmente coppie o sequenza di progetti intesi ed interpretati come l'originale con la sua traduzione è servito comprendere che esistono delle "relazioni infrapoetiche" che, anche in architettura, legano i manufatti e i progetti nel tempo e nello spazio geografico, in termini dapprima di influenza e poi di effettiva appropriazione. Ampliando così il problema è stato possibile superare l'idea e la pratica di un culto "romantico" degli originali, che, nella traduzione come nell'architettura, da solo non garantirebbe la sussistenza di nessun testo o forma nel tempo.

La continuità di questi stessi originali invece è sempre sostenuta da un atto di traduzione: ripetere "cose già dette" attraverso il progetto può essere paradossalmente produttivo per l'*opera prima* stessa poiché può accrescere il valore di ciò che la precede, marcando la distinzione tra ciò che è originale, autoriale e ciò che non lo è, ma che comunque possiede delle qualità "derivate". È un lavoro revisionista, che connota ogni attività creativa intesa come *tecnica del trovare* e poi del *trasformare*, da considerare intrinseco sia alle discipline letterarie che alla storia dell'architettura e «indistinguibile dall'influenza poetica, poiché i poeti forti costruiscono tale storia travisandosi l'un l'altro, in modo da liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione»³.

Questo allargamento del punto di vista servirà a sorpassare alcune lacune che gli studi degli anni Sessanta a cui si rifarà successivamente riferimento, specie in ambito traduttivo tenderanno a formare (ma in generale, in più settori del sapere) – concependo infatti una 'scienza della traduzione', e spostando l'attenzione da

1 Manfredo Tafuri, «L'architecture dans le boudoir», in *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, p. 351.

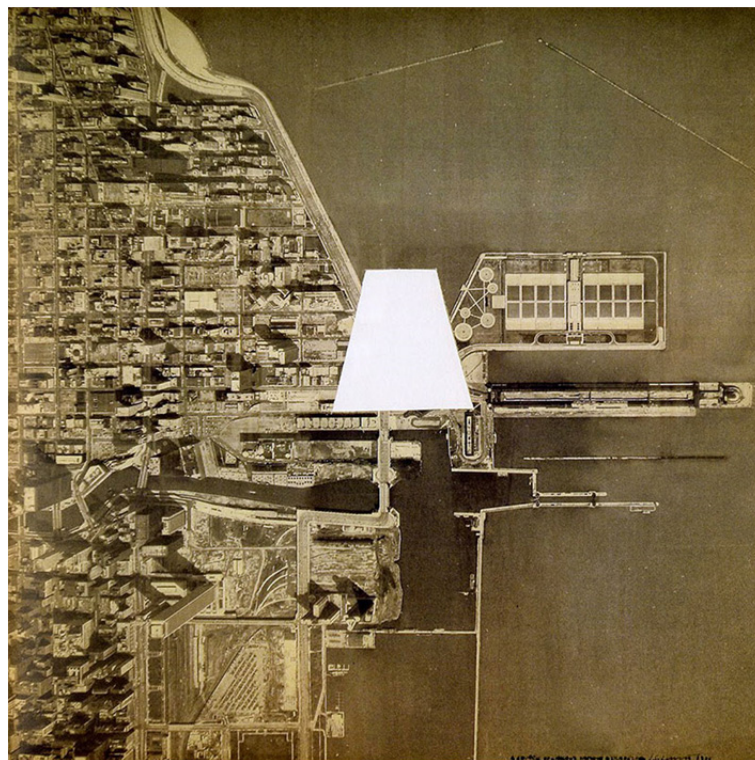
2 Giancarlo Motta, La composizione architettonica e le macchine di progetto, in Riccardo Palma, Carlo Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione della composizione architettonica*, UTET, Torino 2004, p. 7.

3 Bloom, *L'angoscia dell'influenza* cit., p. 13.

un imprinting filosofico ad uno scientifico – provando a risolvere i nodi concettuali del “prodotto” nel “processo”.

Si cerca infatti in questi anni di mettere a punto decaloghi, modelli, fondamenti scientifici, che supportino il traduttore o migliorino le “traduzioni automatiche”. A partire dalla teoria sull’universalità linguistica elaborata da Chomsky⁴ si cercano quindi i modi per descrivere, schematizzare e formalizzare il problema della traduzione in termini logici. Il processo diventa il luogo privilegiato per sperimentare questo slittamento di senso, e quindi plausibilmente diventa l’oggetto degli studi – sia del traduttore che del critico – da discretizzare e conoscere in tutte le sue fasi, così da comprendere meglio l’“oggetto finito”, nelle strategie generali e nei procedimenti specifici messi in opera, perché rimesso poi in circolo in un nuovo e successivo processo. Tuttavia è come se un approccio logico, con una fedeltà assoluta nel processo e nella sua progressione, possa risultare proprio poco efficace se non integrato di quegli aspetti intertestuali ed extratestuali che abbiamo visto costellano significativamente i testi letterari come le opere di architettura.

Il testo originale per la traduzione, l’opera o progetto di architettura di riferimento, sono come le figure geometriche tracciate e poi tagliate da Sol LeWitt tra il 1967 e il 1979⁵; il pezzo separato diventa un nuovo modello, scorporato e dislocato dal fondo (probabilmente in movimento verso una nuova destinazione), il confine è così netto da forzare lo sguardo dell’osservatore solo lungo quei bordi, ma alternativamente la mappa di sfondo può essere anche vista come il punto di arrivo del testo, progetto o opera tradotta, con la lacuna che va ricomposta tenendo conto delle specifiche condizioni testuali, contestuali, linguistiche, culturali.



Sol Lewitt, *A Square of Chicago Without a Trapezoid*, 1979

4 Cfr. Noam Chomsky, *Syntactic structures*, Walter de Gruyter, Berlino 1957, tr. it. *Le strutture della sintassi*, Laterza, Roma-Bari 1974.

5 Cfr. Sol LeWitt, *A Square of Chicago Without a Trapezoid*, 1979.

Ogni nuovo progetto di architettura lascia solo per qualche istante l'architetto di fronte al mare aperto; quasi subito si partirà infatti da un oggetto noto (il pezzo mancante di LeWitt, stralciato dall'esperienza e depositato nella memoria formale), o più oggetti noti che costituiranno il "cosa è stato" per prefigurare il "cosa può essere". Inizialmente possono offrirsi come segni scomposti, molto dissimili dall'originale, o riporti più esatti che mirano ad una presunta fedeltà con l'originale, utili, in un secondo momento a misurare le sopraggiunte trasformazioni. Il riferimento, le forme che rimandano inequivocabilmente ad esso, sono però spostate, trasposte in un linguaggio differente che assegnerà ad esse nuovi contenuti, significati ed usi, e ci aiutano a conoscere un oggetto – quello del progetto – prima sconosciuto. È un evento complesso quello che si viene delineando attraverso il progetto, in uno sviluppo che non sempre può dirsi lineare ma insito di esitazioni e contraddizioni. Eppure la «riflessione intorno al racconto del procedimento di costruzione del progetto»⁶ non è più considerata un corollario dell'opera o uno strumento appannaggio della critica di architettura, ma un tema urgente, il solo che già secondo Aldo Rossi consentiva una ricostruzione razionale delle scelte compiute, nel tentativo più generale di rendere trasmissibili i processi che sono alla base del fare architettura, che ha come risultato quelle opere che appartengono alla città e agli uomini e non soltanto agli episodi della biografia dell'autore.

Dunque trasversalmente e negli stessi anni, discipline diverse vivono lo stesso tipo di ricerche ed approfondimenti, nel caso specifico intorno agli studi sui procedimenti di progetto della traduzione di un testo o di un'opera di architettura, la possibilità di ricondurre il processo a passaggi logici, a procedimenti ripetibili e anche a operazioni meccaniche, in un momento culturale che proponeva l'"autoriflessività" come la chiave di volta di molti saperi e che ha attraversato così tanto il tardo modernismo in architettura che le discipline letterarie e della traduzione.

Esiste però un testo seminale sull'argomento, che per la sua ampiezza può essere facilmente trasposto in un altro contesto disciplinare. Il testo di Edgar Allan Poe del 1846 "La filosofia della composizione" è uno dei primi testi dedicati alla riflessione sulle operazioni progettuali; al suo interno ritroviamo le stesse domande di metodo trasferibili alla ricerca dell'architetto, ovvero in sintesi stabilire gli elementi della composizione, e capire come comporli assieme. Queste due questioni principali aprono poi, naturalmente a tutta una serie di sequenze logiche, operazioni reiterabili e talora meccaniche della composizione, ovvero i "passi progressivi" che rivelano concretamente come le opere sono assemblate. Come somma di elementi in alcuni casi distinti, il controllo sul *bricolage* per Poe deve essere massimo, – «nessun punto della composizione può essere lasciato al caso o all'istinto»⁷ – e occorre conoscere il potenziale di interazione di ogni frammento, ma soprattutto l'effetto suscitato dal riverbero complessivo delle parti. L'originalità e poi la novità se esiste, secondo Poe, andava proprio rintracciata nelle pieghe di questa lenta esplorazione nel processo compositivo, la ricostituzione dei vecchi elementi secondo un diverso ordine, dominato da un imposto artificio.

Attraverso questo testo Poe disvela il carattere metodico che governa la composizione poetica, sottendendo che ogni attività inventiva – che non procede mai solo attraverso il gusto o le intuizioni, o alle immagini che l'occhio ha davanti

6 Vittorio Gregotti, *I racconti del progetto*, Skira, Milano 2018, p. 12.

7 Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, «Graham's Magazine», XXVIII, 1846 tr. it. *Filosofia della composizione* in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1971, pp. 1307-1322.

a sé – segue uno schema metodologico, soprattutto per rincorrere l’“effetto” che inevitabilmente ogni tipo di opera dal principio intende raggiungere. La poesia “The raven” è raccontata attraverso il succedersi delle scelte, alcune complessive, e proiettate sul possibile comportamento del lettore – così «l’operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. È lo sforzo congiunto dell’autore e del lettore che farà nascere quell’oggetto concreto e immaginario che è l’opera dello spirito. Non vi è arte che per e attraverso gli altri»⁸ – altre più specifiche e determinate dalla cultura e dagli interessi dell’autore, ma soprattutto dall’idea di Bellezza che egli attraverso il componimento voleva portare avanti. Poe riporta: «Ho spesso pensato quale interessante articolo potrebbe essere scritto da qualche autore che volesse – cioè, potesse – specificare, passo dopo passo, i procedimenti con cui una qualsiasi delle sue composizioni ha raggiunto il perfetto compimento. Non so spiegarmi perché un tale articolo non sia mai stato scritto, tuttavia, forse, la ragione è da ricercarsi soprattutto nella vanità degli autori. I più degli scrittori – in modo particolare i poeti – preferiscono far credere ch’essi compongono con una specie di sottile frenesia – con un’estatica intuizione – e certamente rabbrivirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudeltà del pensiero – il vero fine colto solo all’ultimo momento – gli innumerevoli balenii di un’idea che non ha raggiunto la maturità dell’espressione, le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili, le caute scelte e i cauti rifiuti, le penose cancellature e le interpolazioni, in una parola le ruote e i rocchetti, i paranchi per i cambiamenti di scena, le scale e le trappole del diavolo, le penne di gallo, il belletto rosso e i nei neri, che, novantanove volte su cento, costituiscono la prassi comune dell’*histrion* letterario. So, d’altra parte, che è assai poco comune che un autore sia del tutto in grado di ricostruire il procedimento con cui ha raggiunto le stie conclusioni. In genere, le suggestioni, essendo nate confusamente, sono seguite e dimenticate nello stesso modo»⁹. Lo scrittore spiegherà poi il divenire di “The raven”, l’idea poetica alla base e trasformatasi nella progressione del componimento, l’effetto principale che voleva raggiungere e gli strumenti, le mosse messe in campo, investigando un certo numero di alternative già sperimentate o presunte, come la partita di un gioco, con la «conseguenzialità di un problema matematico»¹⁰. Da un punto di vista prettamente letterario, non sono tardate le risposte dei futuri scrittori alla chiamata di Poe, «basta pensare alla clamorosa spiegazione del “Romanzo di un romanzo” di Thomas Mann dove egli racconta la genesi del suo “Doctor Faustus” ed alle complesse esigenze del suo percorso di costituzione. Ma vi sono molti altri esempi, da Zola a Valéry, che sono narrazioni del processo stesso di costituzione di un testo letterario o di interpretazione di pittura dei loro contemporanei. E vi sono anche casi, come per esempio quello del libro di Michel Butor del 1960 intitolato *Degres*, in cui il racconto è quello della stesura del testo stesso che viene scritto»¹¹. A riportare questa traiettoria non è però un critico letterario, ma Vittorio Gregotti all’interno del suo ultimo libro sui possibili racconti del progetto, che avverte le stesse preoccupazioni di questi autori, e in particolare secondo Morpurgo di Thomas Mann, non perché «l’opera non possa

8 Jean Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, in *Situations II*, Gallimard, Parigi 1948, tr. it. *Che cos’è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 146.

9 Cfr. Poe, *Filosofia della composizione* cit.

10 Anche Alberto Campo Baeza citerà il saggio all’interno di “Architecture As Poetry. On Precision. For an essential architecture”, 2011.

11 Gregotti, *I racconti del progetto* cit., pp. 54-55.

aver un effetto come tale e attraverso sé stessa»¹², ma perché la descrizione del suo processo dischiude autenticamente le intenzionalità della sua forma. Una riflessione matura che ora sostiene i possibili effetti positivi dell'interdisciplinarietà, pur sapendo che certi interessi critico-letterari vanno sempre verificati nella loro capacità identificare pratiche specifiche per le arti visive, in particolare per l'architettura¹³.

Eppure non sono mancati i tentativi tutti disciplinari di sperimentare queste corrispondenze processuali. È Aldo Rossi a muoversi sul filo dell'ambivalenza della costruzione processuale del testo/progetto, ritenendo ineludibile un legame strutturale tra testi ed architetture, che non si estende indistintamente a tutte le altre arti. Rossi però indipendentemente da definizioni di tipo manualistico, segue sull'argomento (forse senza saperlo, affidandosi sulla carta sempre e solo a de Saussure) la scuola di Barthes che, in un breve saggio del 1963¹⁴ definì complessivamente lo strutturalismo una *attività*, vale a dire una sequenza controllata di determinate operazioni mentali. Come una vera e propria *forma mentis* lo strutturalismo secondo Barthes non è altro che la possibilità, il potere di *scomporre e ricostruire* un oggetto per rendere manifeste le regole di funzionamento delle sue parti o unità. Così nella poetica di Rossi, gli elementi dell'architettura sono come le parole, asciutti, finiti ed esatti, e "nominabili" anche se poi si danno come meccanismi di rinvio a realtà espressive più incerte ed anche inquiete; testi e architetture, oggetti e parole sono intercambiabili come riporta nell'"Autobiografia scientifica": «Nell'interesse per gli oggetti, devo ammettere che mi è sempre successo di confondere la cosa stessa con la parola: per una forma di ignoranza o pregiudizio o anche per la sospensione che tutto questo poteva dare al senso di un'affermazione o di un disegno»¹⁵. Questa ambivalenza non ha solo un senso figurato ed ideale all'interno delle sue riflessioni, ma è l'innescò di un impegno intellettuale più ampio, perché è in questa ottica che si può rileggere anche la contiguità della ricerca di Raymond Roussel¹⁶ in Rossi, il cui testo del 1932 "Impressions D'Afrique"¹⁷ ha ispirato molti disegni "transculturali" come il collage omonimo del 1977, mentre le pagine di "Comment j'ai écrit certains de mes livres"¹⁸ del 1935 innescheranno la possibilità di lavorare ad una "teoria del progetto", annunciata nelle lezioni universitarie e in "Architettura per i musei"¹⁹, che assumerà lo statuto del quaderno, nei "Quaderni azzurri" appunto, nella consapevolezza di uno strumento che meglio fissava il

12 Thomas Mann in una lettera ad Alberto Mondadori del 21.03.1949 per la pubblicazione nel 1952 nei "Quaderni della Medusa" di *Romanzo di un romanzo: La genesi del Doctor Faustus e altre pagine autobiografiche*. © Fondazione Arnoldo Alberto Mondadori.

13 «Guardare, raccontare, rappresentare o sublimare la realtà e il suo mutamento, oppure costruire per abitare e modificare un contesto, cercarne il suono, non sono ovviamente la stessa cosa nella gerarchia del progetto specifico in atto». Gregotti, *I racconti del progetto* cit., p. 35.

14 Roland Barthes, *L'activité structuraliste* (1963), in *Essais critiques*, Seuil, Parigi 1964, tr. it. *L'attività strutturalista* (1963) in *Saggi Critici*, Einaudi, Torino 1964.

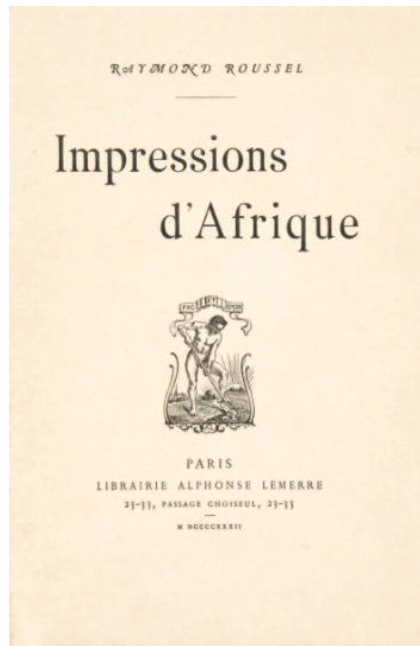
15 Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Milano 1999, p. 13.

16 Raymond Roussel è stato uno scrittore, drammaturgo e poeta francese, vicino ai surrealisti e probabilmente il fondatore della letteratura combinatoria che sarà sviluppata nei decenni successivi dal gruppo parigino dell'*Oulipo*.

17 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Lemerre, Parigi 1932, tr. it. *Impressioni d'Africa*, Rizzoli, Milano 1982.

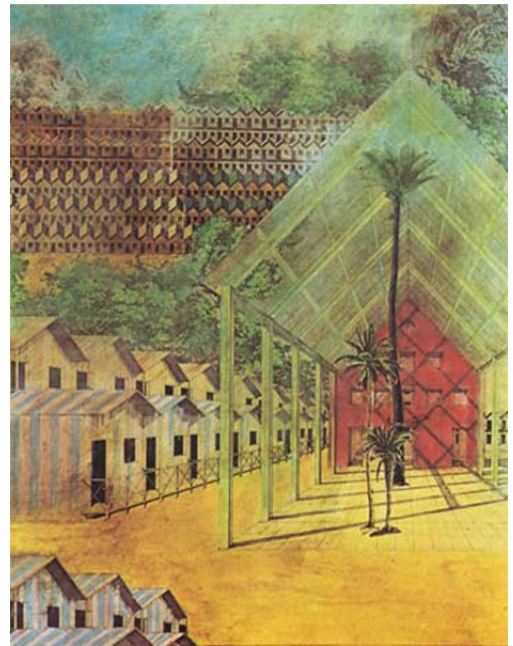
18 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* tr. it. *Come ho scritto alcuni miei libri* in *Locus solus*, Einaudi, Torino 1975.

19 Parafrasando il famoso testo, Rossi parte dalla constatazione (che lui stesso ammette come peraltro ovvia) che sono rare o nulle le teorie che spieghino come procedere nel fare un architettura, e anche quando si rintraccia qualche tentativo ingenuo o magnifico di uno scritto, poi non si ritrova nessuna corrispondenza in una parallela esperienza progettuale. Consapevole di questa interdipendenza teoria-progetto più avanti poi nel testo infatti dirà che il «carattere di formulazione logica che ne permette la descrizione è caratteristico della grande architettura. Il Pantheon si può descrivere, le costruzioni della Secessione no».



Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1932

Aldo Rossi, *Impressions d'Afrique*, 1977



continuum di questa ricerca, che poteva avere come protagoniste le fasi processuali della composizione attraverso il progetto. Avanza finalmente l'idea del progetto anche in architettura come sistema coordinato di scelte, come “macchina” disvelabile e quindi scomponibile, con un fine non solo speculativo ma legato al destino della disciplina in senso ampio, trovando in questa necessità teorica il pretesto per sistematizzare delle conoscenze trasmissibili nel futuro.

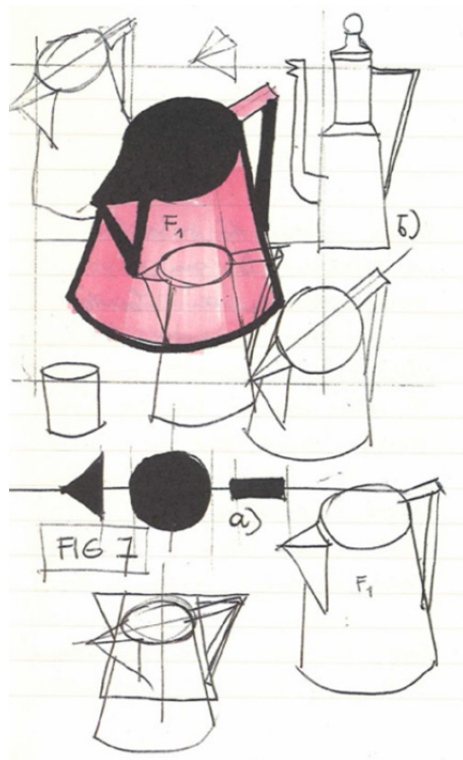
Rossi ritrova in Roussel un riferimento teorico per questo approfondimento, sebbene extra disciplinare, e non semplicemente un'affinità elettiva, il libro è un riferimento proprio come teoria della composizione generale, che ha come fine il tentativo di governare ogni creazione artistica. L'opera surrealista e combinatoria di Roussel chiarifica e anticipa gli interessi di Rossi da un punto di vista metodologico, la ricerca dei passaggi analitici del progetto di architettura, un impegno intellettuale che si rintraccerà in tutti i frammenti dei “Quaderni azzurri”. “Come ho scritto alcuni dei miei libri” diventerà qui

“Come ho fatto alcuni dei miei progetti”²⁰, una teoria tutta interna al divenire dell'architettura, ovvero parallela al suo farsi, intervallata da disegni, collage progetti: non una teoria a posteriori, una maniera di nominare e “normare” cose già concluse, il pericolo che cercava di scongiurare nei suoi primi scritti.

Le ragioni della pratica compositiva dovrebbero essere il fine ultimo della disciplina per Rossi, ma questa ragione non poteva eliminare ogni apporto soggettivo per raggiungerlo, e le vecchie idee e le ossessioni per gli automatismi combinatori, le logiche della memoria formale e immaginifica, le cognizioni frutto della consuetudine, non potevano non darsi come tasselli di questa ricerca. Questa necessità di partire da una serie di nozioni in parte già consolidate nell'universo letterario e dalla sua critica, non è una “sottrazione di responsabilità” da parte di Rossi: le pratiche additive, il procedere per accostamenti (l'esplorazione dei meccanismi paratattici), la messa in opera dell'analogia come possibili dinamiche di invenzione all'interno della composizione architettonica, sono continuamente sperimentate e messe in

20 Antoine Grumbach, nella proposta presentata per “Roma interrotta” tradurrà il titolo di Roussel in “Come ho realizzato alcuni dei miei progetti” definendo il racconto delle fasi di progetto come “archeologia inversa”.

discussione, nei disegni e negli appunti, nei progetti e nelle architetture. Così l'incorporazione di certe tecniche non ha come esito una speculazione solo strumentale, poiché questi esperimenti e verifiche scandiscono comunque i momenti di una ricerca poetica progressiva. I meccanismi vanno messi in opera, e l'esplorazione già conclusa di Roussel, assicura a Rossi un substrato certo di partenza, dove sarà l'esperienza della ripetizione a restituire un risultato sorprendente: è la lezione della meccanica combinatoria delle parole che ispirerà Perec e Calvino, ma servirà da riferimento a Rossi come a Hejduk. Affrontando la transitorietà del significato attraverso la fissità di forme "banali" (la compiutezza, semplicità delle parole), Rossi sperimenta con il progetto cosa succede agli elementi dell'architettura traslati in una nuova composizione, ne misura la trasformazione²¹ lavorando compiutamente alla forma, ne accetta il rinnovato significato e procede alla costruzione dei legami tra le parti. Non tutte le rappresentazioni hanno la capacità di specificare tutti i passaggi, ciascuna risulterà parziale nel descrivere da sola la teoria del progetto, così il quaderno racconta il procedimento affidandosi alla pianta o alle sezioni per comprendere le relazioni tra le parti, agli alzati o alle prospettive per numerare gli elementi e specificare l'effetto della scena. Così, alla fine del Quaderno n. 7, la caffettiera scandaglia e poi riassume il processo progettuale, rappresentata nelle sue parti e nel suo intrinseco funzionamento, dove il «becco e manico dell'oggetto sono analoghi all'organizzazione dell'edificio in architettura – vedi le diverse speculazioni fatte in architettura su questi rapporti – In pianta a) sequenza del triangolo, cerchio, rettangolo lungo un asse di sviluppo – La caffettiera B come sovrapposizione di cilindri e carattere preminente del becco»²².



Aldo Rossi, *Caffettiera*, in Quaderni azzurri n. 7, 1971

21 «Dirò semplicemente che intendo la forma come un segno preciso che si colloca nella realtà ed è la misura di un processo di trasformazione. In questo modo la forma architettonica è qualcosa di chiuso e di compiuto, ancora una volta strettamente legata ad un enunciato logico». Aldo Rossi, *Architettura per i musei* in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo libri, Bari 1968.

22 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, quaderno n. 7 1971

Descrivere minuziosamente i moti delle proprie azioni compositive, le spinte e gli effetti del processo progettuale, che Rossi ci chiede, può naturalmente incorrere nel pericolo del “mal d’archivio” – l’erbario di Rossi, la stalla di Olgiati – di Derrida, ed è forse, anche per questo che molti (architetti, la maggioranza), sebbene affascinati dall’idea del “racconto del progetto” (quello autentico, senza remore) se ne riguardano dal farlo concretamente.

Spalancare le porte dell’archivio dell’architetto e leggere la sua struttura ma soprattutto esplicitare i modi di interazione delle sue parti o elementi minuti con il procedimento progettuale non significa “leggere un elenco dei libri letti”; aprire l’archivio è comunque un procedimento critico alle regole del gioco – della memoria e dell’esperienza della composizione – che vanno dichiarate, un vero e proprio «processo al documento» come ha chiarito Foucault nella sua “Archeologia del sapere”²³. Secondo Foucault nell’archivio finalmente inteso non come catalogo o elenco, ma come “condizione” (un “a priori storico” come lui stesso lo ha definito), i documenti possono sì lì sopravvivere ma soprattutto trasformarsi costantemente secondo certi movimenti che non devono restare segreti ma che si possono e vanno interrogati e modificati, messi in opera proprio con gli strumenti dell’arte. La memoria, in questo senso specifico, si espande per accumulazioni teoriche ma per indizi pratici, inseparabili soprattutto dallo specifico complesso di tecniche operative e strumenti di esercizio proprie di una sperimentazione che la accompagnano e la definiscono nel suo manifestarsi.

Il mal d’archivio²⁴, è per Derrida una patologia della memoria, che arriva al cuore del problema dell’identità. È come se, nello scandaglio dell’archivio e nella descrizione del processo di assemblaggio, potesse sempre emergere un autoritratto fedele dell’individuo, o addirittura un *avatar*, un *doppio*. Un’entità “parallela” volta a ricordare ciò che un tempo si era stati, proprio attraverso la memoria delle cose, degli oggetti, dei testi, se come ci riporta Benjamin per il collezionista il possesso è «il rapporto più profondo che in assoluto si possa avere con le cose: non come se le cose fossero viventi in lui, piuttosto è egli stesso che abita in loro»²⁵.

Dalla *close reading* alla *lettura attiva* dei precedenti

La ricerca di Aldo Rossi, nell’ermetismo conduttore dei quaderni, si inserisce in un più ampio atteggiamento sovra europeo che accomuna diversi architetti negli stessi anni con esiti progettuali linguisticamente differenti. Nelle pagine di “Oppositions”, Manfredo Tafuri descrive lucidamente questo momento come «una concezione dell’architettura come modo di riflessione dell’architettura stessa sulle proprie interne articolazioni»²⁶, l’esplorazione di ogni tipo di procedimento volto alla chiarificazione del processo e che consente di collegare le esperienze di Rossi, Hejduk e Eisenman nonostante premesse ed esiti diversi. Il

23 Cfr. Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi 1969, tr. it. *L’archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

24 «Non bisogna [forse] cominciare dal distinguere l’“archivio da ciò al quale lo si riduce troppo spesso, specialmente l’esperienza delle memoria e del ritorno all’origine, ma anche l’“arcaico e l’“archeologico, il ricordo e lo scavo, in breve la ricerca del tempo perduto?» Derrida 1996, *Le concept d’archive. Un’impression freudienne* è il titolo originale della conferenza tenuta da Derrida nel 1994 a Londra in occasione del convegno “Memory. The Question of Archives” organizzato dalla Società internazionale di Storia della Psichiatria e della Psicoanalisi, del Freud Museum e del Courtauld Institut of Art, inserire libro.

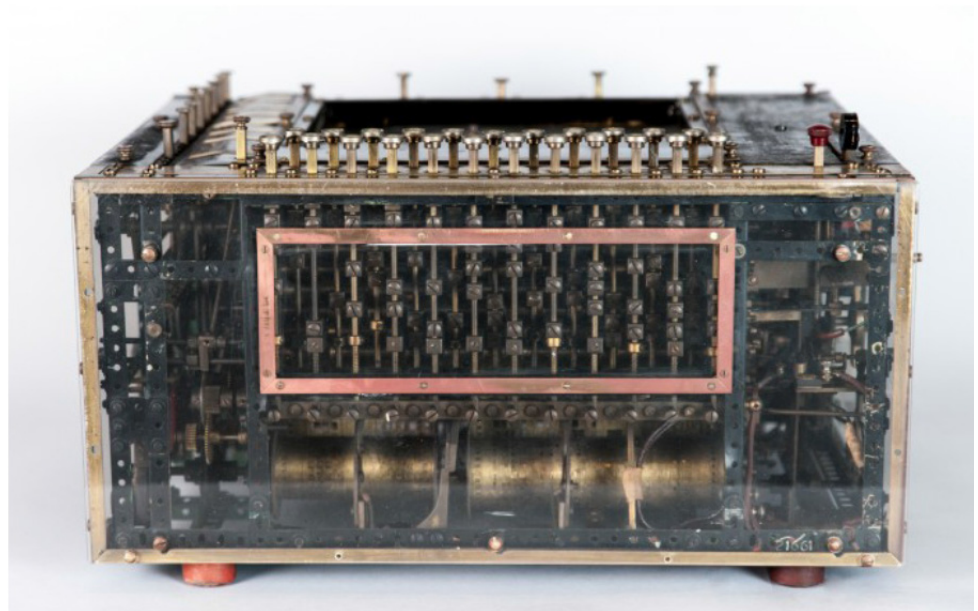
25 Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* cit., p. 58.

26 Tafuri, *La sfera e il labirinto* cit., p. 342.

loro lavoro si colloca però in punti diversi dell'ombra lunga lasciata da Rowe nei suoi spostamenti e senza scritti come "The Mathematics of the Ideal Villa"²⁷, "Mannerism and modern architecture"²⁸ e "Transparency: Literal and Phenomena"²⁹, (e anche "Collage city" come contrappunto teorico e pratico della "Città Analoga" di Rossi, Consolascio, Reichlin e Reinhart del 1976) e i loro approfondimenti avrebbero preso direzioni del tutto diverse, pur investigando le differenti pieghe – percettive, logiche, ermeneutiche – che questi primi scritti hanno rivelato.

Accumunati dal tentativo di estrapolare delle indicazioni di metodo tramandabili attraverso l'indagine instancabile del processo compositivo, gli architetti proveranno all'interno delle rispettive scuole a definire una "scienza della composizione", negli stessi anni in cui si tentava una "scienza della traduzione", il distacco dalle tradizioni didattiche e di ricerca fino a quel momento dominanti per analizzare a fondo la "trasmissione" del segno come condizione da anteporre a qualsiasi studio sulla forma e sullo spazio.

I processi traduttivi vengono anch'essi esaminati come fenomeni linguistici e, a partire dal secondo dopoguerra, si diffonde l'idea che la disciplina analizzata e approfondita come "scienza", potesse essere capace di rilasciare prescrizioni e norme, fissare cioè quelle regole su come produrre un testo equivalente all'originale: in questo specifico momento la traduzione viene trattata come trasposizione da lingua a lingua e questi fa sì che praticamente ci si interessi del testo soprattutto a unità molto limitate, quali singole parole o frasi. Gli studiosi dell'argomento si ampliano e ai teorici della traduzione e traduttori si aggiungono teorici dell'informazione, linguisti, ingegneri matematici, che pensano di poter applicare alla traduzione la statistica e la teoria linguistica, ovvero l'applicazione in quel momento dei principi della linguistica strutturale; ben presto però, e già a partire dalla fine degli anni Settanta, si assiste ad un "ritorno al testo", considerando quello linguistico come uno degli aspetti della traduzione, che



*Machine à traduire
electromecanique, Musee des
arts et metiers, Parigi 1933-35*

27 Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, «The Architectural Review», 1947, pp. 101-104, tr. it. *Manierismo e architettura moderna*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 2-25.

28 Colin Rowe, *Mannerism and modern architecture*, «The Architectural Review», 1950, pp. 289-299, tr. it. *Manierismo e architettura moderna*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.

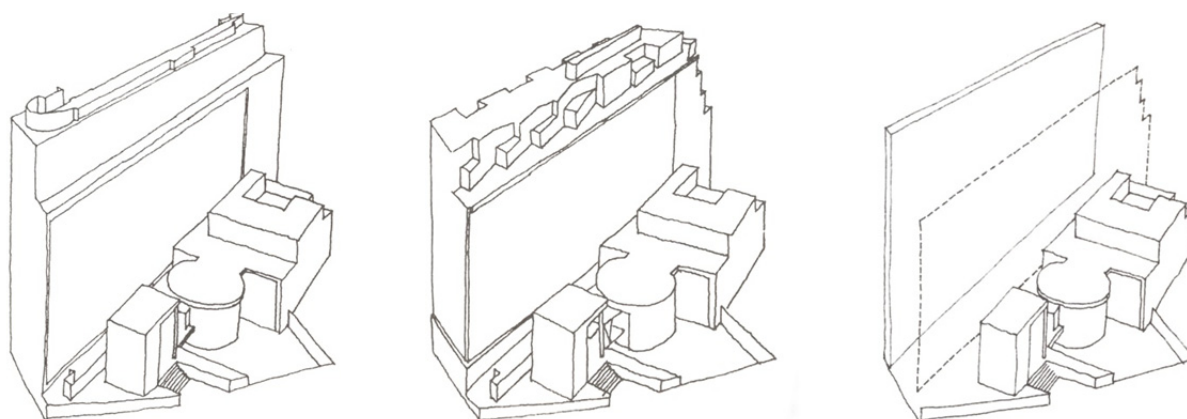
29 Colin Rowe, Robert Slutzky *Transparency: Literal and Phenomena*, «Perspecta», 8, 1963, pp. 45-54.

andrà così a contemperare parimenti gli aspetti extralinguistici e – alla luce della considerazione di tutte le possibili interrelazioni tra diversi codici culturali (retorico, socio-storico, simbolico, ermeneutico, ecc.) – intertestuali ed extratestuali.

Gli architetti che abbracciano la tesi di Tafuri, che riflettono sui procedimenti compositivi e sulle modalità da sperimentare per trasferirli, nell'approfondimento di nuove pratiche teoriche e didattiche ritengono di dover ricorrere al *diagramma* delle figure che compongono l'oggetto di lettura. Quest'ultimo però non è univocamente determinato ed equivalente in ogni ricerca, ma si declina specificatamente assecondando gli obiettivi dell'esperienza di lettura dell'oggetto architettonico.

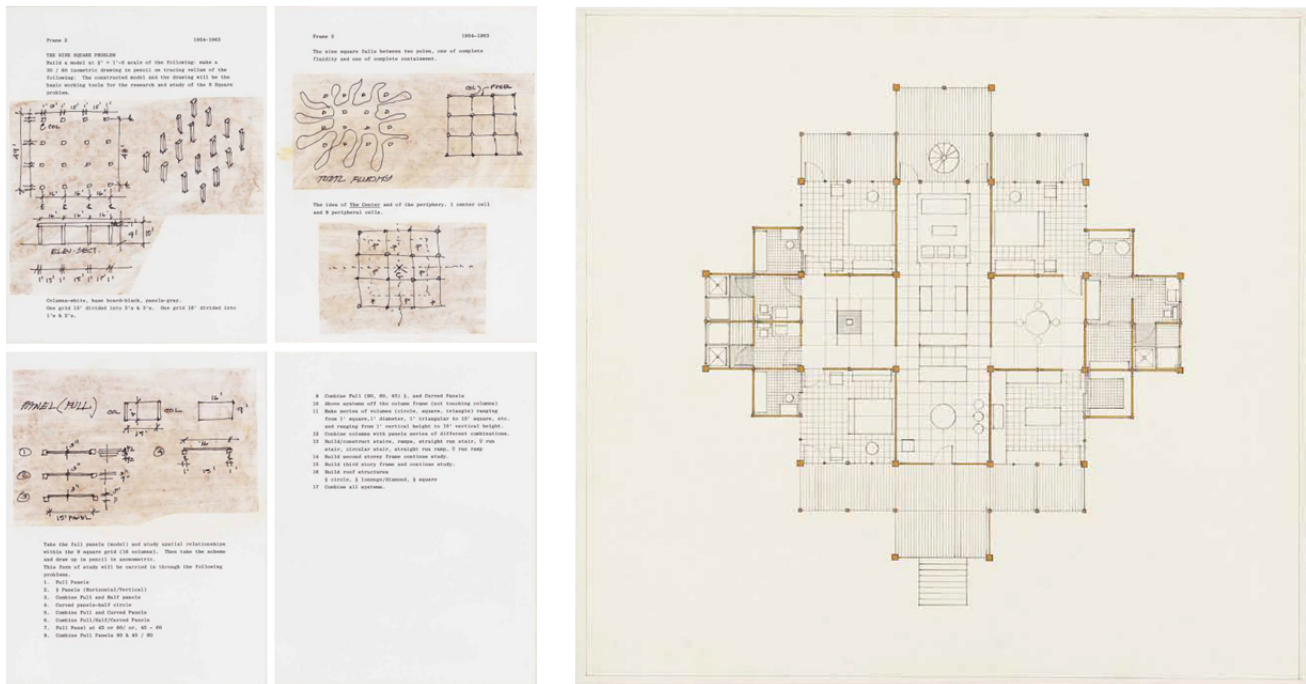
Il diagramma rappresenterà inevitabilmente qualcosa che non si presenta identico davanti agli occhi, che cattura l'invisibile, arriva al cuore dell'idea trasferendola sulla forma e conducendola alla sua realizzazione. Esso è lo strumento della *close reading*, la prima e più elementare tipologia di analisi formale. L'eredità di Rowe, più o meno lampante nei tre casi, verrà applicata in stadi diversi dell'analisi del processo; tutti muovono dalla necessità di "ridurre a schema" riflessioni analitiche o di progetto, un modo per generalizzare i contenuti e consentirne le possibili comparazioni.

Questa operazione di riduzione è più strutturale che testuale, per quanto infatti vedremo che superando Wittkover, Rowe tenterà delle comparazioni transstoriche, è sempre ad una logica "matematica" che le sue prime analisi si rifaranno; questo significa che l'opera viene considerata come un prodotto finito, chiuso, e solo in una fase matura si evolverà nel significato di opera *in fieri*, «produzione in corso, connessa ad altri testi, altri codici, collegata alla società, alla Storia, non in modo determinista, ma citazionale»³⁰. Più fedelmente Eisenman, allievo diretto di Rowe, parte dallo studio delle sue stesse fonti, Wittkover e Le Corbusier, provando a spingere la riflessione oltre il purovisibilismo e la componente pittorica che guida le letture comparate dell'architetto inglese. Eisenman conquista attraverso già la sua ricerca di dottorato "The formal basis of Modern Architecture" la terza dimensione, attraverso visioni assonometriche e prospettiche, l'unico modo per superare la dicotomia portata avanti da Rowe, secondo Eisenman tra dato concettuale suggerito dalla pianta e il dato percettivo



Peter Eisenman, Studio
assonometrico della Cité de
Refuge di Le Corbusier in *La
base formale dell'architettura
moderna* 1933-35

30 Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Parigi 1991, tr. it. *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe* in *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991, p. 181.



John Hejduk, *The Nine Square Problem*, 1971

John Hejduk, Texas House 1, 1954-1955, pianta del primo piano.

completato dagli alzati. Eisenman prova ad abbandonare ogni liricismo dell'operazione e rilegge Le Corbusier per giungere ai solidi platonici che gli consentono di parlare di forma generica e non "referente"; la sua chiarezza non è espressa intrinsecamente dalla sua condizione di oggetto, ma come strumento di quella grammatica che ne stabilisce, passaggio dopo passaggio, il movimento. Così non ci si fermerà solo ai diagrammi che aiutano a comprendere ciò che si vede, ma a tutto lo spazio dell'opera, concepito – alla Luigi Moretti – come giunzione di dinamiche di movimento contigue. Le opere scelte, da Le Corbusier ad Aalto passando per Wright non sono suscettibili, come per Rowe, di un confronto binario, ma divengono comunque peculiari dal momento che per esse ciascuno degli architetti ha anteposto la «trasmissibilità del processo formale al programma funzionale e strutturale»³¹.

Anche per Hejduk la conoscenza e la consapevolezza del progetto, che diventerà poi realtà visibile, passa tutta attraverso la "costruzione a livello concettuale", che è anche l'unico modo per avere un'idea concreta del "come fabbricare", prima attraverso gli elementi dell'architettura, che per Hejduk sono – «griglia, struttura, corrispondenza, trave, pannello, centro, periferia, campo, limite, linea, piano, volume, estensione, compressione, tensione, taglio, ecc.»³² e poi facendo esperienza delle loro implicazioni prima in pianta e poi in alzati ed assonometria. Elementi e relazioni tra le parti si sperimentano nella griglia a nove quadrati "The Nine Square Problem", il famoso esercizio elaborato per la prima volta per le giovani studentesse del corso di progettazione di interni del Dipartimento di Economia domestica. La griglia e i tracciati regolatori sono inizialmente forniti, ma il risultato è aperto nel senso che ciascuna scelta, mai definitiva, può essere ricombinata nella ricerca di una nuova soluzione: nel descrivere l'esercizio dei nove quadrati, – mostrando in due disegni da un lato lo spazio che scorre fuori e

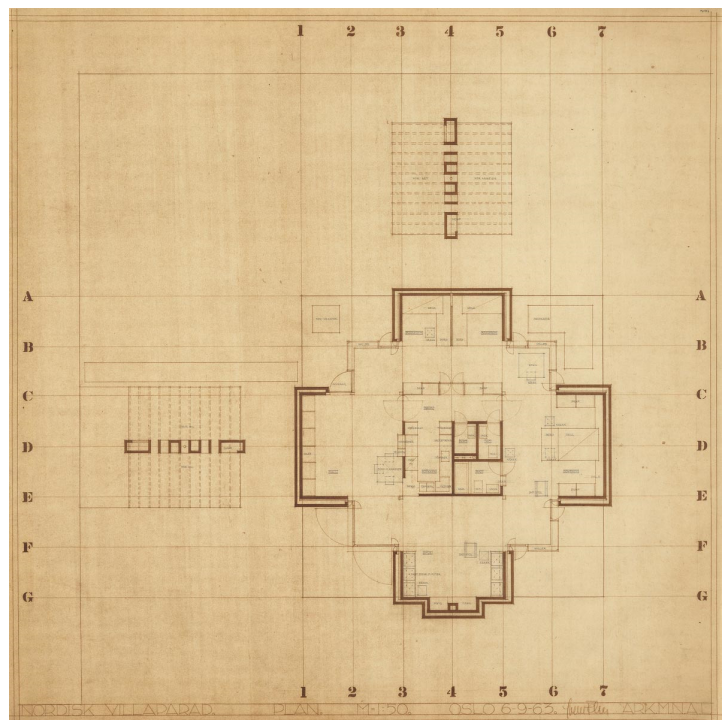
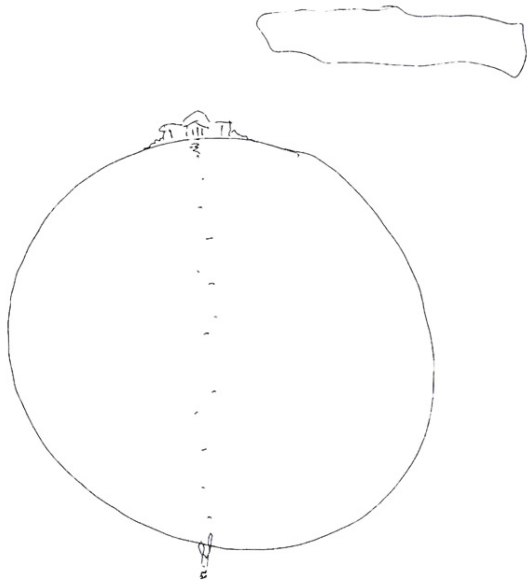
31 Pier Vittorio Aureli, *Chi ha paura della forma? Origini e sviluppo del formalismo nel moderno e La base formale dell'architettura moderna di Peter Eisenman*, in Peter Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009, p. 32.

32 Cfr. John Hejduk, *Education of an Architect: a Point of View. An exhibition by the Cooper Union School of Art & Architecture at the Museum of Modern Art, New York City, November 1971*, The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York 1971.

intorno alle sedici colonne previste e dall'altro lo spazio compartimentato – Hejduk aveva provato appunto a spiegare che la manipolazione dello spazio in architettura «passa per due poli, uno di completa fluidità e uno di completo contenimento»³³, potendo scegliere, come corollario della strategia di progetto, l'idea di lavorare sulle centralità o sulle periferie dello schema. L'obiettivo dell'esercizio è l'immersione in un continuo processo di scoperta di che cosa fosse lo “spazio definito dall'architettura” e nel cercare di “riconoscere la sua esistenza e le sue proprietà”, rilevando così la forma e i temi compositivi che di volta in volta, le scelte sulla griglia dipanavano.

La sua personale versione di questo esercizio didattico è nelle “Texas houses”, sette ville semplicemente disegnate su lucidi, allo stesso modo, basate sul problema di partenza dei nove quadrati, ed ognuna organizzata attraverso uno specifico set di parametri del gioco, nelle intenzioni di Hejduk prive di stile e preposte alla sola trasmissione del metodo. Formalmente, c'è da notare che il cui risultato non sarà troppo lontano dalla ricerca dell'architetto norvegese Sverre Fehn su Villa Norrköping³⁴ del 1963-64 (linguisticamente però più caratterizzata con elementi che richiamano alla mente le sperimentazioni progettuali di Giancarlo De Carlo), un altro esempio applicato di questo modo di rispondere attraverso il progetto alle sole regole interne dell'architettura ed anch'essa prototipo di villa ideale.

Rossi pure nei quaderni si avvarrà di disegni utili a concettualizzare l'idea e le relazioni formali tra le parti, come nel Quaderno n. 7 visto già in precedenza. Qui si presenta, a differenza degli altri appunti, con disegni compiuti ed isolati, la sequenza di quattro diagrammi che analizzano la variazione della composizione – in termini di proporzioni e reciprocità – tra quegli elementi “prefissati” e ricorrenti all'interno dei suoi progetti, ovvero «il triangolo-ponte di Parma e Segrate, il portico e la facciata del Monte Amiata, la torre-fanale a pezzi sovrapposti, una torre a ciminiera, ponti in ferro con la struttura a traliccio, gru



Sverre Fehn, Villa Norrköping
1963-64

³³ John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p. 38.

³⁴ Cfr. Christian Norberg-Schulz, Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn opera completa*, Electa, Milano 1997.

o macchine di cantiere, scale, il San Carlone sezionato, raramente architettura con timpano»³⁵. In questo caso la lettura è “rilettura” ravvicinata e a posteriori e dei suoi stessi progetti, volta, come abbiamo già visto alla “vivisezione” ai fini di una verifica di aderenza ai meccanismi logici di costruzione del progetto (coerentemente al metodo strutturalista che egli con convinzione appoggia), elementi precisi e appena contornati si trasformano nei limiti della cornice del disegno imposta dall'architetto, un orizzonte finito in cui focalizzare l'attenzione sulle possibili combinazioni delle quinte della scena per la città.

La scelta di Rossi si concentra infatti sugli alzati, le piante sono, nell'ultimo schizzo, solamente accennate; questo perché, la pianta è più astratta e contribuisce solo in parte a prefigurare quella che sarà la “scena fissa”, qui invece espressa in tutto il suo carattere e possibilità.

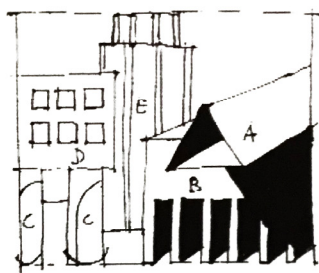


Fig. 1
elementi - A, B, C, D, E, F, G, -
y.

A - elemento permanente come forma e nella composizione - sostanzialmente in canale, passaggio aperto, - collegamento - a scalzo - valore di timpano - non si presenta come copertura.
B - sempre visto come supporto di A.



Fig. 3

E è una torre cilindrica a rochi: sovrapposti e il v. diametro ti restringe. Il taglio delle composizioni non la definisce che raramente in altezza. E ed E1 ti differenziano per la struttura in vista e per essere tendenzialmente

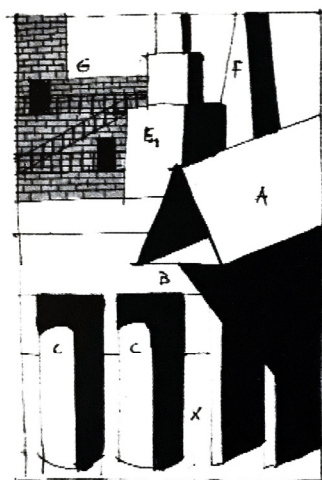
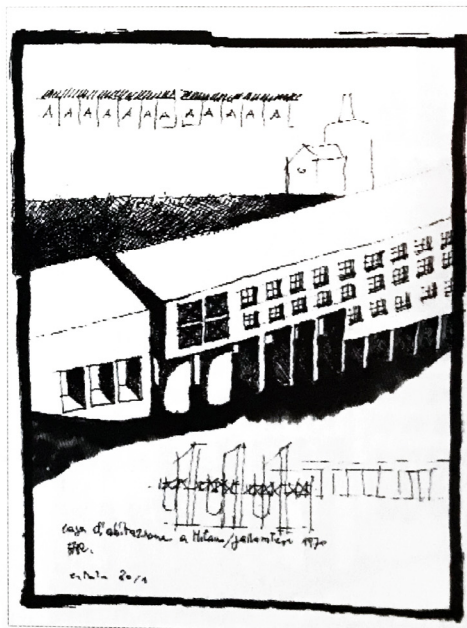


Fig. 4
maglier come arch. In origine
essa è una ciminiera di fondo



Aldo Rossi, Architettura analitica, in *Quaderni azzurri*, 1971

Aldo Rossi, Progetto per il quartiere Gallarate a Milano, in *Quaderni azzurri*, 1971

35 Rossi, *Quaderni azzurri* n. 7 1971 cit.

Il fine però non è solo “autoriflessivo”: queste scomposizioni hanno il compito di divulgare il processo, spiegandolo razionalmente, così da formare quella teoria della progettazione già richiamata in “Architettura per i musei” che forse non porterà mai veramente a compimento per la presenza incessante e quindi impossibile da scacciare dell’“elemento soggettivo” che «non può essere del tutto razionalizzato»³⁶ e che come un’aura migra da progetto a progetto e attraverso i suoi testi personali senza mai cristallizzarsi in un personale frammento di realtà costruita.

È come se ciascuno dei tre architetti, avesse raccolto l’eredità di Rowe virandola in un punto diverso della propria ricerca, dimostrandone la possibile continuazione: Eisenman vuole eliminare ogni sospeso «tra una dimensione puro-visibilistica dell’architettura e la sua natura concettuale»³⁷,

eliminando ogni retaggio storicista o semantico delle opere per dimostrare che, messo da parte ogni contenuto intrinseco o di rinvio, resta il suo valore per la disciplina nell’insegnamento che può fornire la sua logica combinatoria. A differenza di Rowe, comunque interessato alle relazioni formali tra le opere, Eisenman prosegue la sua ricerca caso per caso, sviluppando sempre a fondo, anche in tempi diversi i nodi annunciati e non subito verificati dei suoi ragionamenti³⁸.

Hedjuk dirotta lo sforzo del principio di concettualizzazione sulle prime fasi del progetto, invertendo l’esercizio di Rowe e potendo contare sulla sua sperimentata efficacia sulle ville palladiane e moderne. Visualizzata la griglia, ora di partenza, il progetto si sarebbe costituito come un sistema coordinato di scelte alla stregua della partita di un gioco con il fine di allenare di volta in volta la singola capacità di giudizio. L’intento anche in questo caso è la comprensione di elementi e relazioni tra le parti sperimentandone però le possibilità nel divenire del progetto che si dà un sistema di punti fissi ed infinite possibilità combinatorie, «una danza sofisticata, [...] un’intricata serie di manovre e di passi per raggiungere una maggiore consapevolezza intellettuale e chiarezza»³⁹; Rossi se ne serve a posteriori, su quegli elementi già fissati e sperimentati sopraggiunta la giusta distanza temporale, trattando le sue composizioni come un gioco di memoria, nella ricerca della soluzione “in sospeso”. Ai diagrammi seguono dei brevissimi testi, istruzioni pronte all’uso per comprendere meglio come nominare gli oggetti, qual è il senso delle proporzioni fissate, quali dinamiche di prossimità possono rivelare.

In tutti ritorna un certo attaccamento alle opere di Palladio, nonostante gli esiti molto diversi della loro ricerca progettuale, Manuel Orazi ritiene ad esempio che tutti hanno in comune un certo “manierismo del Moderno”, e che la ragione di fondo si situa comunque nel fatto che in Palladio ritrovano un “maestro di astrazione” e «l’astrazione implica necessariamente una svalutazione del valore della funzione e una rivalutazione della forma – non a caso tutti e tre sono stati tacciati di formalismo»⁴⁰.

36 Rossi, *Architettura per i musei* in *Scritti scelti sull’architettura e la città: 1956-1972*, Clup, Milano 1975, p. 324.

37 Marzo Mauro, *Postfazione*, in Marzo Mauro (a cura di), *L’architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010, p. 195.

38 Ci si riferisce alle pubblicazioni postume di Peter Eisenman rispetto al momento della loro concezione; il libro su Giuseppe Terragni infatti annunciato nel 1978 è stato pubblicato solo nel 2003 a New York, quello dedicato a Palladio, anch’esso pubblicato dopo trent’anni di scrittura.

39 Wim van den Bergh, *John Hedjuk’s Teaching by Osmosis*, in Antonella Gallo (a cura di) *The Clinic of Dissection of Art*, Marsilio, Venezia 2012, p. 68.

40 Manuel Orazi, *Note su Palladio (via Eisenman)*, <http://www.klatmagazine.com>, 15 settembre 2016.

A differenza di Eisenman e di Hejduk, la rivelazione delle logiche – paratattiche, reiterative, combinatorie (che diverranno poi figurative nell'ultimo Hejduk) – che sottendono il progetto come “promessa di autonomia” per l'architettura, non può però prescindere dal rintracciare contemporaneamente le permanenze della storia: Rossi ricerca e disvela sempre un intertesto più complesso che non rende così i procedimenti compositivi autosufficienti rispetto al divenire del progetto che non potrà legarsi così al suo solo presente.

Ai fini della ricerca la figura di Colin Rowe è approcciata all'inverso, partendo dalla maturazione delle prime intuizioni di ricerca con Koetter su un “controllato bricolage” emerse in “Collage city” e la consapevolezza, ormai dichiarata, delle opere di architettura come riferimenti transculturali nonché dell'architetto, che abbiamo già visto, come “ricetrasmittente”, responsabile del trasferimento delle logiche compositive delle forme e dei significati ad esse sottesi; la seconda fase di Rowe è infatti quella dell'imprescindibilità del *loci* come nel progetto per “Roma interrotta”⁴¹, dove l'oggetto di studi specifico non avrebbe mai potuto essere estratto dal contesto, ed esistere come oggetto formale isolato da manipolare poi orizzontalmente: solo la storia specifica del luogo rende il progetto “plausibile”, e per questo racconta la sua proposta attraverso il filtro di una storia inventata, mai realmente accaduta, ma non per questo irresponsabile, anzi verosimile, scongiurando certi frammenti di architettura moderna che comunque avrebbero potuto coronare il Palatino, l'Aventino o ridefinire il Colosseo, ma non sarebbero stati per Rowe ammissibili come estensione dell'esistente, obiettivo del progetto del nuovo. Rowe in momenti diversi di una fase più matura della sua ricerca dimostrò tutta la sua ostilità al modernismo, a quelle parti del movimento che manifestavano una fiducia cieca nello scienza dello *zeitgeist* e consideravano la storia nella sola veste di storicismo.

Questa maniera di interpretare Rowe torna utile, ai fini della tesi, per tirare fuori le caratteristiche della lettura “attiva”, che si compone delle qualità della lettura ravvicinata, come perlustrazione dell'invisibile – la maniera di arrivare nella traduzione all'interlineare, alla “pura lingua” di Benjamin – e dell'osservazione vera e propria che innesca una strategia “indiziaria”, che dal visibile – sia esso un'opera, o un disegno di progetto – stabilisce tutta una serie di connessioni inferenziali che ci aiutano a comprendere meglio quello che prima era ignoto. È come se col solo sguardo ossessivo verso il palcoscenico secondo Tafuri, o la sola lettura a raggi X rotta la “quarta parete” dimenticando il proprio punto di vista culturale, da soli non bastassero per una lettura autentica del processo di progetto.

Risalendo così la traiettoria di ricerca di Colin Rowe, attraverso i due continenti, Europa ed America, nel transatlantico scambio di conoscenze ed esperienze, appare ancora più densa la biforcazione della personalità annunciata da Eisenman⁴², o la tensione verso l'ubiquità dichiarata da Baird⁴³, analizzando il suo contributo principale, seppur iniziale, la dimostrazione di una continuità latente di regole compositive tra opere di architettura distanti temporalmente e geograficamente e a prima vista anche stilisticamente capaci di resistere all'attraversamento dei confini e alle grida dell'avanguardia e attraverso il disvelamento, la messa su carta dei legami diretti, ovvero la *close reading*. La lettura ravvicinata, senza la cieca fiducia nell'occhio, consente comunque di

41 Cfr. AA. VV., *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978.

42 Peter Eisenman, *Bifurcating Rowe*, in Emmanuel Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, Routledge, New York 2015, pp. 57-62.

43 George Baird, *Oppositions in the Thought of Colin Rowe*, «Assemblage», 33, 1997, pp. 22-35

interpretare visivamente l'opera di architettura ma concettualmente – «vedere, quindi, diventa un modo di pensare e disegnare come un modo di leggere»⁴⁴ – restituendo le acquisizioni ottenute – il ritmo, la sequenza degli spazi – attraverso il diagramma. Questa fase della carriera di Rowe che accompagna la sua ricerca fino agli anni Settanta, è quella legata all'indagine profonda, all'esegesi della forma architettonica per tendere alla sua trasparenza, andando poi ad estenderla solo più tardi di tutta una serie di implicazioni legate alle proprietà materiali ed immateriali della città con "Collage city" e "Roma Interrotta", nella convinzione che il parziale fallimento del Moderno risiedesse proprio nei temi urbani, in cui non si riuscì a traporre la stessa sensibilità espressa dalle sue architetture. Questo metodo di lettura, non sarebbe stato possibile senza attingere a piene mani dagli studi artistici; infatti se gli studi universitari con Wittkover dischiudono la necessità di riferirsi ai soggetti dell'architettura rinascimentale per discretizzare sequenze formali più lunghe nel tempo, sono praticamente i metodi di Wölfflin propri della storia dell'arte (Wölfflin a sua volta in "Renaissance und Barock" nel 1888 riprende le tecniche dell'analisi comparative dalle fiorenti scienze naturali per teorizzare la distinzione tra le facciate delle chiese barocche e le facciate delle chiese rinascimentali), nonché l'interesse a scritti di Hitchcock come "Modern Architecture: Romanticism and Reintegration e Painting towards architecture", a suggerire per i suoi studi la comparazione di coppie di immagini – la circoscrizione per scrutare l'invisibile – che ha avuto come fine l'individuazione dei principi compositivi trasversali a più opere di architettura da restituire attraverso il diagramma, strumento di lettura di queste stesse opere.

In tal modo, attraverso Wölfflin non solo si insinua l'analisi comparativa delle opere alla disciplina dell'architettura, ma nella pratica si dà il via a confronti ontologicamente e graficamente (dal punto di vista della restituzione) orizzontali. L'analisi comparativa è necessariamente binaria, e lo sarà anche per Rowe in quanto richiede che un certo "questo" sia paragonato a un "quello". Attraverso l'uso della rappresentazione grafica piatta, le facciate delle chiese sono astratte da ciò che li circonda e questo consente la disposizione dell'una accanto all'altra; tuttavia, si vedrà ben presto che per Rowe l'interesse per le comparazioni trans-storiche supera gli intervalli proposti da Wittkover e l'architettura a lui contemporanea, l'architettura moderna, diventa il campo più fertile di indagine, proprio perché sorprendentemente è da questa che emergono quei tipi di letture che gli permettono di riconoscere una latente continuità (e contemporaneamente anche le eventuali discontinuità) nelle risposte formali ai problemi architettonici nel tempo.

La *close reading*, la lettura ravvicinata si esplicita in due saggi principali di Rowe "The Mathematics of the Ideal Villa" e "Mannerism and modern architecture". Rowe immagina come l'edificio possa essere analizzato logicamente (interpretato) oltre la sua esperienza diretta; l'intento generale dell'analisi diventa visualizzare l'invisibile – "Raccontami qualcosa della villa che non puoi vedere", così nell'estate del 1961 Eisenman si esercitò nell'andare oltre la descrizione dei materiali, la disposizione simmetrica delle finestre, oltre dunque le proprietà dispiegate dalla percezione dell'opera – dell'oggetto di studio, che è l'opera, il più delle volte rimossa dal contesto, forzandone l'esistenza solo come oggetto formale da comparare orizzontalmente. La non appartenenza ad un paesaggio prefissato, permette a Rowe di concentrare l'attenzione sull'organizzazione delle parti, restituire una interpretazione libera del soggetto davanti a sé aldilà dei risvolti

44 La frase è contenuta all'interno della descrizione al corso universitario "Formal Analysis: Close Reading and Formal Analysis" del semestre autunnale del 2015 tenuto da Peter Eisenman con Miroslava Brooks presso la Yale School of Architecture.

propriamente ideologici delle forme in termini di impatto sulla cultura e sulla politica del tempo. La *close reading* diventa una sofisticata ricerca sulla forma e sulla composizione, a tratti investigativa poiché scandaglia ciò che a prima vista e usando solo questo senso non appare, immagina ciò che si nasconde, individua l'*assente possibile*, che è poi il nucleo di traducibilità delle opere nel tempo, e che consente di accumunare manufatti così diversi attraverso tracciati, rapporti geometrici e matematici. Il diagramma di Rowe è un'astrazione approssimativa, come strumento gli consente di partire dagli aspetti non visibili per spiegare paradossalmente quelli visibili, producendo degli schemi da soli non rappresentativi, indici di organizzazione spaziale e per questo capaci di spiegare più architetture in una ideale sequenza. Come questi diagrammi si legano all'opera, tentando di parlare della "pura architettura", così anche «la vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua»⁴⁵.

Alla *close reading* va il merito secondo Pier Vittorio Aureli di aver rappresentato il tentativo di produrre un'analisi formale dell'architettura per la prima volta rigorosa seppur indipendente da quelle che erano le circostanze che collegavano i manufatti alla storia: le ville di entrambe le immagini poste a contatto, sono strappate dal loro contesto geografico e politico, inoltre le descrizioni "liriche" prodotte dagli architetti per raccontare il luogo non sono prese in esame, così l'*outline* della loro figura principale rispetto allo sfondo rappresenta pure il confine oltre il quale l'analisi non si sarebbe spinta. Questa circoscritta maniera di "stabilire il testo", il primo passo di ogni traduzione (sebbene Rowe non tenga conto in questa fase delle proprietà dispiegate dall'intertesto dell'opera) è anche l'unico modo affinché risalgano in superficie – perché non immediatamente visibile – le proprietà "interlineari" della forma di partenza, il segreto della sua trasmissibilità nel tempo, il nucleo traduttivo. Questa "rivelazione" che si palesa nel momento in cui il disegno rende le piante schematizzate a fil di ferro, un lavoro in filigrana prima di farlo aderire al supporto, «suggerisce il potenziale generalizzante, cioè l'intrinseca serialità del principio architettonico: la pianta scandita dal ritmo ABCBA. L'uso del diagramma non solo salda in un disegno di sintesi l'idea, cioè il contenuto dell'architettura e la configurazione dell'oggetto architettonico; la riduzione dell'architettura a diagramma permette una lettura comparativa proprio nel solco della tradizione warburghiana»⁴⁶.

Rowe crede che certe architetture del moderno, siano esse stesse architetture "critiche" e la lettura ravvicinata angloamericana è inevitabilmente e da più punti di vista una lettura critica, una maniera di riguardare le opere produttiva, ma confinata nell'esplorazione di "ciò che è stato".

La lettura attiva, che come traduzione è "il vero modo di leggere un testo" secondo Calvino, è invece una lettura tendenziosa, che supera il limite dettato dalle miniature delle immagini sul pavimento di Malreaux, o dell'*outline* del diagramma di Rowe ed Eisenman ed esplora (anche attraverso un processo di *detection*) le proprietà dispiegate anche dall'intertesto dell'opera, sospesa nell'archivio dell'architetto. Questa maniera ampliata di contemplare la lettura ravvicinata arricchendola di quelle connessioni, affinità elettive si muovono talvolta sul filo dell'ambiguità, restituisce però modi e affinate capacità di prefigurazione nel progetto.

45 Benjamin, *Il compito del traduttore* cit., p. 49.

46 Aureli, *Chi ha paura della forma? Origini e sviluppo del formalismo nel moderno* cit. p. 23.

La lettura attiva diventa l'unico modo di mettere "radici" sull'opera che si intende conoscere e così tradurla, è comunque avere il maggior numero di informazioni possibili stabilendo un legame concreto con il suo "luogo" oltre che con le sue parti visibili.

Una riduzione troppo stringente, come quella prevista dalla lettura ravvicinata, non lascia troppo margine all'invenzione, nel suo senso come abbiamo visto originario di ricerca e ritrovamento, di qualcosa che giaceva già in un archivio all'apparenza incontenibile della memoria: l'invenzione necessaria alla trasformazione del riferimento di partenza in un nuovo testo/progetto affinché – a volte anche attraverso procedimenti di differenza, e di contrasto, oltre che di appropriazione – si celebrino le proprietà dell'originale.

Qualsiasi operazione di lettura è comunque un'operazione di astrazione, ma secondo Nabokov un «lettore attivo è un "rilettore"»⁴⁷, e la ricchezza di un intertesto consente un margine più alto – e quindi meno letterale ed ovvio – di trasformazione. La lettura attiva, la rilettura, per Calvino è «un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d'astrazione o meglio un'estrazione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in elementi minimi, ricomporli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni, ridondanze»⁴⁸. Calvino fa riferimento al tema a lui caro della molteplicità e delle infinite potenzialità che offre l'arte combinatoria delle parole, – che comunque ha come abbiamo visto attraverso la lente di Rossi ed Hejduk importanti assonanze per i modi del comporre dell'architetto – ma in quel passo invita ad un processo di lettura che coinvolge tutti i sensi e che costringa a cercare dentro, oltre e "intorno" a ciò che già esiste, e quindi ad una costruzione attiva dell'esperienza di lettura che lo precede, ma che è già progetto di architettura/traduzione.

Strumenti, meccanismi, e operazioni formali della traduzione architettonica

«Tutto è processo, flusso di coscienza, struttura spoglia, opera in corso»⁴⁹.

La ricerca, utilizzando un quadro teoretico mutuato dalla disciplina della traduzione e prendendo in prestito i procedimenti e gli strumenti formali della prassi traduttiva che sono stati messi a punto e discussi negli ultimi cinquant'anni a partire dalle ricerche degli studiosi canadesi Vinay e Darbelnet⁵⁰ (1958) tenta di "ridare un nome" o più auspicabilmente di rimarcare le assonanze tra le due discipline in un senso come si è visto tutt'altro che figurato, che fa invece appello alla prassi e alla ricerca di fondamenti scientifici per la cultura del progetto e

47 Cfr. Vladimir Vladimirovič Nabokov, *Lectures on Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1980, tr. it. *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1982.

48 "Mondo scritto e mondo non scritto" è il titolo della conferenza letta alla New York University come «James Lecture» all'Institute for the Humanities il 30 marzo 1983 ora pubblicata in; Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 1871-1872.

49 Pedretti, *La forma dell'incompiuto* cit., p. 37.

50 Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet sono due linguisti canadesi che tentarono tra i primi, attraverso lo studio delle differenze e delle corrispondenze nelle traduzioni dal francese all'inglese, di descrivere dettagliatamente di una serie di procedure traduttive in attraverso un testo seminale come "Stylistique comparée du français et de l'anglais" del 1958.

quella della traduzione. «All'interno della condizione di lavoro dell'architetto, la specificità del comporre in architettura, risiede nella possibilità di impiegare le tecniche compositive prelevate da un altro campo del sapere solo dopo aver operato un riconoscimento del loro valore "scritturale". Riconoscere e ridurre le opere d'arte alla loro forma di "scrittura", descriverle per come esse si offrono e per come esse sono composte nell'officina dell'artefice, equivale a rendere trasmissibili le pratiche artistiche, ma equivale anche a dissolverne l'aura, a produrre una descrizione che rivela l'arte come procedimento e non come prodigio, e, *in nuce*, l'arte come estetizzazione del procedimento stesso. Significa cioè non porre alcuna attenzione ai significati dell'opera e centrare invece l'interesse sulle tecniche che permettono la manifestazione di tali contenuti.»⁵¹ Il progetto di architettura è un luogo complesso di procedimenti, automatismi, di passaggi logici, analogie e serendipità; Vittorio Gregotti giustamente ricorda che «l'architetto non produce case, ma progetti di case»⁵² sottolineando l'importanza dell'articolazione delle azioni che attraverso determinati strumenti formali conducono al progetto piuttosto che la sua concretizzazione materiale. Né nella prassi della composizione architettonica che in quella traduttiva è possibile «compilare una raccolta di ricette la cui applicazione automatica possa portare ad una meccanizzazione della traduzione *in architettura* (nda)»⁵³, eppure la domanda di ricerca sui passaggi logici, sulla discretizzazione di quella che Rowe chiama «the joint existence of permanent reference and random happening, of the private and public, of innovation and tradition, of both the retrospective and the prophetic gesture»⁵⁴ è ancora viva perché in parte inafferrabile; Luciano Semerani nel suo scritto "Fiducia nella retorica" chiedendosi «Ma quale struttura? Quali meccanismi? Quante logiche?»⁵⁵ metteva in luce da un lato l'abbondanza delle fonti per un architetto talora introiettate nel progetto in modo esplicito talora inconscio ed allusivo, dall'altro la necessità di schematizzare le famiglie di procedimenti che traghettano il progetto prima *in brutta copia* alla sua stesura definitiva. Anche Rykwert, prima ammonendo che «l'architettura moderna non ha ancora attinto la maturità di una disciplina linguistica»⁵⁶, mettendo di fatti in pausa tutta la stagione che ha approfondito il binomio architettura-semiotica, propone di «trasferire l'attenzione dall'oggetto studiato [...] all'attività che lo ha prodotto. Questo non è un invito ad inferire l'attività dall'oggetto, procedimento spesso infelicemente sviante: al contrario, soltanto se lo storico si occuperà altrettanto da presso dell'attività che ha prodotto l'oggetto che dell'oggetto stesso, se vedrà nell'oggetto il prodotto d'un processo intellettuale e tecnico ricostruibile, quasi un tentativo da parte dell'artista, nel produrlo, di interpretare una particolare situazione, solo allora sarà capace di «leggere» l'oggetto»⁵⁷. Questo spostamento del punto di vista non è volto ad una analisi ossessiva di quello che corrisponde al *retro* di ogni disegno o progetto, ad una vivisezione dell'inconscio dell'autore, quanto piuttosto al tentativo di leggere in modo meno empirico delle operazioni della composizione architettonica.

L'"Autobiografia scientifica" di Aldo Rossi, così come i "Quaderni azzurri" già menzionati, sono uno strumento utile in tal senso: palesano nodi teorici e

51 Carlo Ravagnati, *Le macchine delle arti* in Palma R., Ravagnati C. (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica* cit., pp. 93-94.

52 Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 13.

53 Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Didier, Parigi 1977, pp. 26-27.

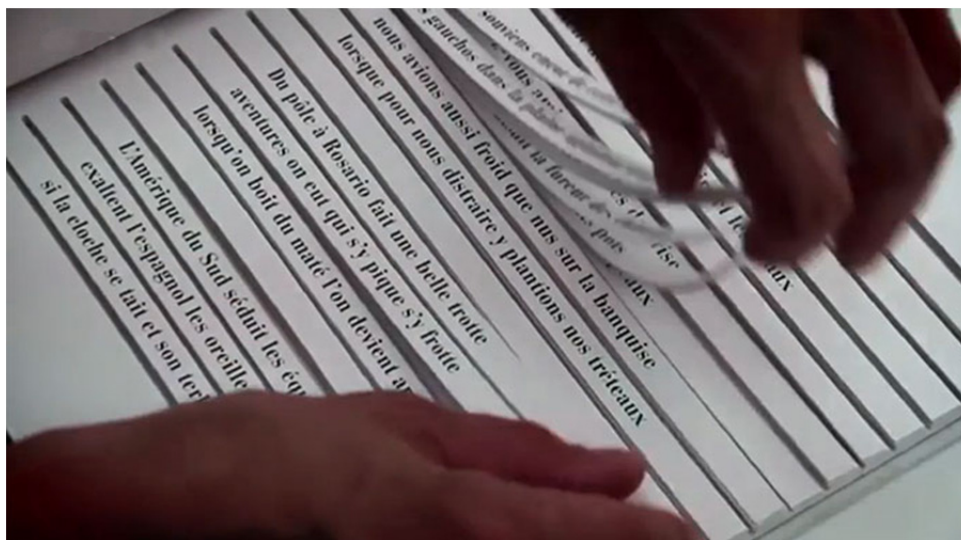
54 Rowe, Koetter, *Collage city* cit., p. 8.

55 Luciano Semerani, *Fiducia nella retorica* in *Progetto eloquente*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 7-61.

56 Rykwert, *Necessità dell'artificio* cit., p. 25.

57 *Ivi*, p. 29.

Raymond Queneau, *Cent Mille
Milliards de Poèmes*, 1961



approfondiscono per la prima volta gli aspetti processuali della composizione architettonica. Infatti da un punto di vista sempre processuale l'iter traduttivo analogamente alla composizione architettonica o testuale si presenta come un sistema di opzioni continue. Si moltiplicano così anche le affinità tra la manipolazione testuale e le procedure di progetto della composizione architettonica; quest'ultime vanno indagate non come una rigida e consequenziale comparazione ma come possibili approcci in un sistema aperto, quello della traduzione architettonica. La presenza di regole e meccanismi di discrezione di un processo vanno intesi come apertura alle potenziali ed infinite scritture e traduzioni possibili; è un modo di tenere dentro la disciplina quello che Calvino intendeva quando sosteneva che «la struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo»⁵⁸; così ogni progetto costruito un insieme di regole determinabili apre la molteplicità «potenziale» di tutti i progetti virtualmente «scrivibili» in quelle regole, e di tutte le letture virtuali a posteriori di quegli stessi progetti. Su questa libertà che a partire dall'uso di determinati meccanismi compositivi Aldo Rossi ha scritto: «Ogni libro si divide in due parti/ma la seconda spiega solo il meccanismo che ha condotto ai risultati della prima – L'opera risulta quindi dalla logica «in sé», e conseguente «in sé» - Questo procedimento è importante nell'arte e nell'architettura. Ho cercato così di costruire un'architettura libera dal tempo, dalle condizioni, dai sentimenti»⁵⁹. Nell'esplorare il testo e gli interessi transdisciplinari di Rossi che emergono come motore del progetto e che informano pure gli interessi e le intuizioni di questa ricerca è singolare, nell'approfondire le questione sulla dinamica compositivo-traduttiva, confrontare due brevissime riflessioni che Rossi ed Eco fanno quando si confrontano da un lato con Raymond Russel, dall'altro con Raymond Queneau e che, sebbene hanno più a che fare con gli interessi di entrambi per la letteratura combinatoria, sono significativamente pregnanti per lo specifico disciplinare dell'architettura: - «Certo la cosa migliore era analizzare questi disegni o progetti e scrivere come Raymond Russel⁶⁰ "Comment j'ai fait certaines de mes livres", è una mia vecchia

⁵⁸ Italo Calvino, *Introduzione* in Queneau R., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981 pp. III-XXIII.

⁵⁹ Rossi, *I quaderni azzurri* cit., n. 14/1972.

⁶⁰ Gli interessi di Rossi per la letteratura combinatoria in particolare per Raymond Russell sono stati approfonditi da Riccardo Palma in «Come ho fatto alcuni miei progetti»: *letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi* che si trova in *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, UTET, Torino 2004.

idea, quasi ossessiva. Spezzare l'ignoto della fantasia, scoprire le regole del gioco, infine dissacrare il gesto dell'inconscio sino alle sue radici»⁶¹

- «Si trattava, in conclusione, di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali. Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse.»⁶²

Tanto l'«Autobiografia scientifica» che la prefazione, l'avvertenza di Eco fanno emergere con forza il primato del processo rispetto al risultato: «non è l'esito formale ciò che conta (e va protetto), ma la successione articolata di azioni che gli danno senso.»⁶³. I procedimenti traduttivi infatti, non si impongono mai al traduttore come una scelta univoca ed esclusiva, anzi possono essere combinati nei modi che più si predispongono all'ottenimento del risultato finale. In «*Stylistique comparée du français et de l'anglais*» Jean Darbelnet e Jean-Paul Vinay, interessati principalmente alla pratica traduttiva e non alla teoria della traduzione in senso più generale, propongono nella comparazione delle stilistiche inglese e francese che il passaggio da una lingua all'altra avvenga per traduzione diretta o obliqua. Nella traduzione diretta, erede della traduzione alla lettera, le lingue impongono delle regole di traduzione, le parole cambiano ma sintassi e significato restano gli stessi, mentre nella traduzione obliqua il traduttore apporta modifiche lessicali, sintattiche e culturali. Alla traduzione diretta gli studiosi riconoscono i meccanismi di *prestito*, *calco* e *traduzione letterale*, a quella obliqua la *modulazione*, la *trasposizione*, l'*equivalenza* e l'*adattamento*. Approfondendo e rileggendo queste categorie per la composizione architettonica, quindi da un punto di vista fortemente disciplinare, sfruttando l'ipotesi che è possibile riconoscere pratiche comuni, un riconoscersi nel *fare* tra progetto e traduzione, si intende indagare il ruolo e i modi di declinazione del riferimento nel progetto. Nella distinzione infatti di questi procedimenti, ciascuno con la propria specificità e il proprio portato trasformativo è possibile riflettere su quei meccanismi di prestito, calco, e traduzione letterale che nell'uso di citazioni, appropriazioni e frammenti nel progetto che ci parlano dell'autonomia del ruolo del riferimento del progetto così come sulla trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento che invece introducono l'insieme delle rielaborazioni ovvero i possibili «algoritmi» di trasformazione attraverso il progetto che conducono ad una sorta di irricognoscibilità del riferimento nel progetto.

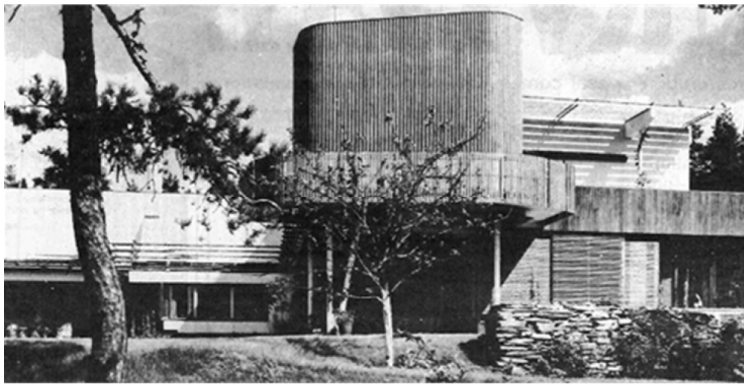
I procedimenti traduttivi per l'architettura diventano per un progettista quei modi di instaurare rapporti a distanza con elementi analoghi, stabilire legami tra episodi lontani nello spazio (e inevitabilmente nel tempo), per celebrare proprio le relazioni trasversali complesse che caratterizzano l'intersezione dei progetti fino all'ambiente costruito. In questo modo si intende esplorare il ruolo del riferimento nel progetto, non tanto misurandone la distanza, i perché della scelta e gli effetti sulla cultura del progetto, quanto provando a spiegare il *come* in quanto «[...] se il *come* appare in buona misura oggettivo e dicibile, il *perché* invece coinvolge e indaga una sfera di motivazioni individuali e soggettive che non dovrebbero essere al centro della ricerca (o delle preoccupazioni) di chi costruisce la casa o la città. Attraverso il *come* dialoghiamo con i grandi Maestri»⁶⁴.

61 Rossi, *I quaderni azzurri* cit., n. 23/1978-1979.

62 Umberto Eco, *Prefazione* in Raymond Queneau *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino 1947.

63 Corbellini, *Lo spazio dicibile* cit., p. 68.

64 Francesco Collotti, *Postfazione. Sostenendo le ragioni del come in architettura diffidando dai perché* in Calderoni, *Appunti dal visibile* cit., p. 148.



Alvar Aalto, villa Mairea, 1939

James Stirling negli Olivetti Headquarters a Milton Keynes, 1971



Il riconoscimento dei procedimenti traduttivi si muove a volte sul filo dell'equivoco e sugli esiti dell'incertezza; le citazioni, gli *object trouvés* come abbiamo già visto illuminano la strada; il calco, le trasparenze, le trasposizioni la approfondiscono: quando ad esempio James Stirling negli Olivetti Headquarters a Milton Keynes (1971) conclude la configurazione lineare introducendo due volumi dalla superficie ondulata come preciso riferimento alla poetica del naturalismo organico di Alvar Aalto, la fase della citazione è già ampiamente superata e siamo giunti ad una autentica operazione di *prestito* di villa Mairea (1939) o Sverre Fehn che rilegge Palladio nella villa Norrköping (1963) in un esercizio di *adattamento* della Rotonda in Norvegia⁶⁵.

Architetture tradotte, due famiglie di procedimenti

Il progetto *in fieri* può essere visto come costante lavorazione di testi precedenti, una modalità di traduzione, e nell'atto di riscrittura tra tempi e luoghi distanti si innescherà sempre una *trasformazione*. La circolazione geografica di modelli, linguaggi e tecniche, è sempre un processo di traduzione che coinvolge direttamente l'architettura e si riflette nel progetto dalle più sfuggenti interazioni a veri e propri *transfert* culturali ovvero quell'insieme dei legami che si vengono a istituire tra differenti aree geo-culturali e che consentono di delinearne le mutevoli modificazioni in atto. La «traduzione discute la dipendenza reciproca e l'interazione tra diversi paesi, e traccia i flussi di persone, idee, immagini, informazioni e tecnologie attraverso lo spazio geografico, così come i loro diversi gradi e modalità di trasformazione nelle nuove destinazioni. Traduzione è quindi lo studio di un campo (una zona) che esplora e valuta le diverse esperienze dello straniero, dell'«altro» e di ciò che, in un determinato momento, era ancora rimasto al di fuori, in un contesto determinato. È attraverso la traduzione che un paese si apre all'estero, cambia e si arricchisce, mentre confronta le sue norme domestiche con quelle degli altri. Tuttavia, la traduzione non può ignorare la distribuzione geografica del potere. Si può difficilmente considerare un neutrale scambio tra pari, o un «ponte» tra culture che sono facilmente traducibili. La traduzione deve pertanto venire considerata come una zona controversa in cui si scoprono differenze geografiche, riconciliate o contrapposte, dove vengono risolti o accentuati i conflitti tra occidentalizzazione e nazionalizzazione.»⁶⁶

⁶⁵ Cfr. Dardi, *Semplice, lineare, complesso*, cit.

⁶⁶ Ackan, *Le traduzioni di Bruno Taut fuori dalla Germania. Verso un'etica cosmopolita nell'architettura* cit., p. 377.

Roger Le Franchec, Trébeurden
Résidence Hélios, 1951-57



È alla *vita delle forme* e alle *forme del tempo*⁶⁷ che si vuole far riferimento in questa parte della ricerca, al tema della *migrazione di forma*⁶⁸, delle perdite e compensazioni che si attivano nel trasferimento; si intende così approfondire la traslazione del modello, dello spirito di armonia e di eternità che certe forme riverberano perché, come afferma Quatremère de Quincy «tutto è precisato e dato nel modello, tutto è più o meno vago nel tipo»⁶⁹. Si intende indagare se il modello, assunto come originale possa contenere la sua “versione interlineare” ovvero la sua potenziale traducibilità. Modello quindi come proto-testo nella prassi traduttiva e proto-tipo in quella della composizione architettonica. «In questo senso si parla di casa a schiera come tipo e dell’unità di abitazione di Le Corbusier come modello»⁷⁰. La lettura dei modelli di architettura e delle successive derivazioni chiamata in causa è quella lettura attiva di Calvino che è già *traduzione*, infatti «[...] com’è noto si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse.»⁷¹

Le Corbusier tornerà in più di una *architettura tradotta* utilizzata come caso studio. Lui, come altri maestri a cui si farà riferimento – Mies van der Rohe, Frank Lloyd

67 Cfr. Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano* cit., e Kubler, *La forma del tempo: la storia dell’arte e la storia delle cose*, cit.; «La stessa forma conserva la sua misura, ma cambia di qualità secondo la materia, l’utensile e la mano. Essa non è un unico testo tirato su carte diverse, giacché la carta non è che il sostegno del testo, mentre in un disegno è elemento di vita, è nel cuore».

68 Cfr. Saariner *The Search for Form in Art and Architecture*, cit.

69 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest’arte*, Fratelli Negretti, Mantova 1844.

70 Francesco Cellini, Antonio Terranova, *A. Nota-scheda su tipo e modello* in Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Gangemi editore, Roma 1993, p. 91.

71 Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 51.

Wright – ha avuto traduttori, emulatori, falsificatori. I suoi edifici – le cosiddette *opere prime* di Kubler – sono stati prelevati, trapiantati, reimmessi in un nuovo circolo.

A Le Corbusier sono state dichiarate traduzioni in presenza e in assenza. Il fermento intorno alle sue idee non si è mai definitivamente spento. La ricerca propone di sviluppare un approfondimento intorno ad alcune precise traduzioni di opere e progetti a partire dai maestri del Movimento Moderno, che si aprono e si chiudono, non a caso, con due traduzioni delle Unité d'Habitation come poli opposti della potenziale capacità trasformativa di un riferimento, ma lontane da quell'asse nord-sud da lui stesso tracciato in "Poésie sur Alger" accogliendo per tutti i casi proposti la convinzione che «i rapporti sono un cerchio non chiuso; solo uno sciocco potrebbe pensare di aggiungere il tratto mancante o di cambiare il senso del cerchio. Non nel purismo ma nella illimitata *contaminatio* delle cose, delle corrispondenze, ritorna il silenzio; il disegno può forse suggerire e mentre si limita si amplia alla memoria, agli oggetti, alle occasioni. Il progetto insegue questa trama di nessi, di ricordi, di immagini pur sapendo che alla fine dovrà definire questa o quella soluzione; dall'altra parte l'originale, vero o presunto, sarà un oggetto oscuro che si identifica con la copia»⁷².

Citazioni, appropriazioni e frammenti nel progetto

«A reference can be taken as a generator or an anchor. We are putting use further back making space for ideas. [...] Reference are many fold: they could be a painting or an idea, a composition, an everyday household thing and of course architectural precedents. The choice of a reference or precedent is usually very personal»⁷³.

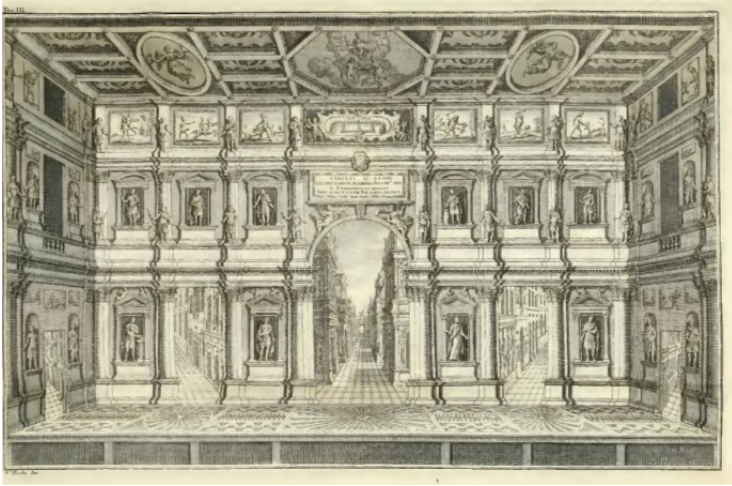
Florian Beigel & Philip Christou, direttori del laboratorio ARU (Architectural Research Unit) presso la London Metropolitan University The Cass hanno intitolato "Translations" una serie di esercitazioni promosse dal 2009 atte a investigare il ruolo del riferimento e le modalità della sua traduzione all'interno del progetto. I procedimenti desunti dalla pratica traduttiva possono consentire la rilettura dei precedenti nel progetto: un'architettura nota viene così "strappata" dal suo tempo e dal suo luogo per essere rimessa in gioco in un nuovo progetto. I modi e le declinazioni di queste appropriazioni aprono un ampio spettro di possibilità: si intende indagarli sia oltre una logica di vago classicismo o nuovo manierismo, che in una logica che risente di retaggi postmoderni.

I primi procedimenti che si intende qui illustrare, quelli che rispondono ai tentativi di una traduzione "parola per parola"; secondo Vinay e Dalbarnet, la traduzione letterale è lecita soprattutto tra lingue che condividono una stessa cultura. Accade infatti che tra lingue differenti si inneschi una imitazione conscia o inconscia che spesso rende la traduzione letterale un procedimento assolutamente efficace. Questi meccanismi di traduzione lasciano poco spazio alla trasformazione. Prestiti e calchi non sempre riescono ad essere «allusioni poetiche distillate, dotate della forza dei proverbi, o di citazioni familiari»⁷⁴; più spesso la tensione verso l'esattezza di certi trasferimenti di pezzi e parti di architetture note tende a comunicare estraneità e spigolosità.

⁷² Rossi, *Autobiografia scientifica* cit., p.45.

⁷³ <http://aru.londonmet.ac.uk/>

⁷⁴ Rykwert, *Necessità dell'artificio* cit., p. 25.



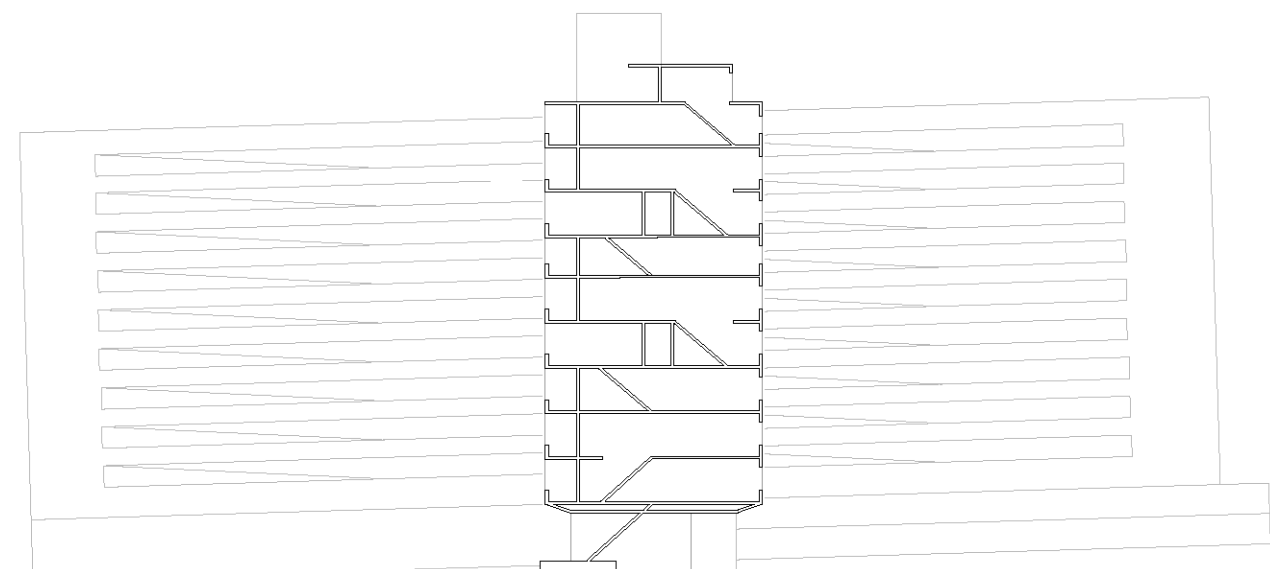
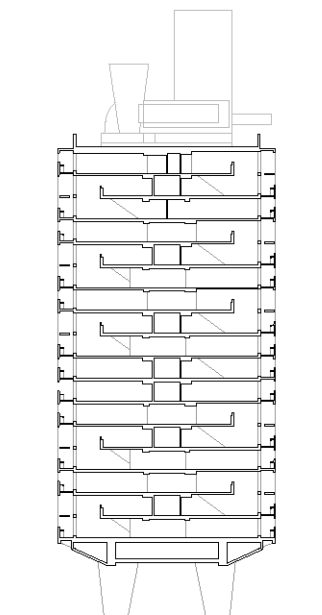
Andrea Palladio, Teatro
Olimpico, 1580

Florian Beigel & Philip Christou,
Half moon theatre, 1979



Prestito

LE CORBUSIER, UNITÉ D'HABITATION DI MARSIGLIA, 1947
OMA, PROGETTO PER TORENSTRAAT, 1985



Le Corbusier, Unité
d'Habitation di Marsiglia, 1947.
Sezione trasversale

OMA, Progetto per
Torenstraat, 1985. Sezione
trasversale

0 5 20 50
| | | |

*Per superare una lacuna, di solito una lacuna metalinguistica (una nuova tecnica, un concetto sconosciuto), l'uso del prestito si rivela il più semplice tra tutti i processi traduttivi. Non corrisponderebbe nemmeno ad un procedimento a sé stante se il traduttore non lo impiegasse per creare volutamente un effetto stilistico*⁷⁵.

Il prestito consiste nell'usare una parola o una frase del testo originale senza alcuna modifica direttamente nel testo tradotto. I prestiti solitamente vengono dal traduttore indicati in corsivo o tra virgolette e vengono lasciati nella lingua d'origine; in altre parole, il prestito è la non traduzione della parola. Più il termine diventa familiare nella lingua di arrivo, più il procedimento smette di essere definito come tale e l'oggetto del prestito viene in realtà assorbito nello sviluppo naturale della lingua.

Nella traduzione architettonica potremmo condivisibilmente parlare di prestito analizzando il ruolo e le modalità di inserimento delle citazioni all'interno del progetto: l'uso dei prestiti consente di riconoscere una "condizione testuale" che esprime il progetto – in potenza e nel suo farsi –

poiché suscettibile di inserti e frammenti; è a questa condizione che Aldo Rossi pensa quando ricorda che «l'opera di Mies possiede la classicità e l'impressione di questa classicità ha qualcosa a che vedere con la *traslatio* o la metafora / per questo essa ci colpisce più delle opere di Schinkel dove la citazione è diretta e Mies, discendendo da Schinkel ha capito la necessità della trasposizione e dell'iperbole. Queste grandi colonne di ferro e il basamento di granito che si estende ed è parte della città, come è parte della città il grande spazio interno, costituiscono un punto di riferimento e una trasposizione della città classica»⁷⁶. Il prestito è per Rossi la parola esatta, che presuppone sempre l'inserimento in una combinazione inedita. Tuttavia non sempre il prestito come frammento riporta nel progetto una realtà che ha bisogno di essere completata perché non indipendente dal punto di vista formale e figurativo; i prestiti possono essere dei frammenti autonomi, isolabili nel discorso e precisare da soli un aspetto del contenuto del progetto.

Questo particolare procedimento traduttivo, che non implica alcun grado di trasformazione – come "non traduzione" della parola – ma un elevato grado di scelta a differenza degli altri a seguire, pare caratterizzare tutta la prima fase della produzione architettonica di Rem Koolhaas; la prima decade di OMA infatti si distingue per un ricorrente prelievo di riferimenti, tutti provenienti dalla produzione architettonica della prima parte del ventesimo secolo, ed esito del periodo dell'avanguardia del Moderno; estratti dal loro specifico e irripetibile ambiente – geografico e culturale – i riferimenti vengono poi rielaborati nei nuovi progetti. Questa ricerca si esprime negli anni che vanno dalla pubblicazione di "Delirious New York" del 1978 al 1989, che sono anni anche di importanti partecipazioni a concorsi (come quello della "Très Grande Bibliothèque" di Parigi ad esempio, e già menzionato in precedenza). Koolhaas si dedica in questi anni a ribaltare alcune tesi proprie del criticismo degli anni Settanta, che intorno a figure come Rossi e Rowe, giungeva a quelle conclusioni che dichiaravano l'incapacità degli edifici del moderno di fare città, sia quando si proponevano di

⁷⁵ Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., p. 47. (tda)

Gli esempi per questo procedimento di prestito dall'inglese al francese che classificano e distinguono dal punto di vista del lessico, della sintassi e del messaggio sono: "bulldozer", "science-fiction", e "five o' Clock Tea".

⁷⁶ Rossi, *Autobiografia scientifica* cit., p. 17.

Torenstraat nel 1983, il sito di progetto con l'edificio preesistente e il garage Riva sullo sfondo



continuare la città esistente riflettendo le sopraggiunte esigenze della società, sia quando si componevano nella realizzazione di nuovi insediamenti. Eppure Koolhaas rigettava quella frattura che le riflessioni critiche intendevano imprimere in una nozione di “continuità” allargata ed inclusiva di tutti i prodotti della storia, dimostrando in quegli anni attraverso testi e progetti che non si potevano interrompere le traiettorie di influenza giunte fino a quel momento. La proposta di Koolhaas è lavorare alla maturazione di uno “sguardo archeologico” comprensivo di un passato prossimo non ancora compreso fino in fondo, ritenendo così di poter trarre ancora vantaggio dai frammenti del Moderno⁷⁷, da un lato rigettando le implicazioni negative delle riflessioni critiche di quegli stessi anni, dall'altro animato dalla tensione di rimescolarli nella sua comunque urgente ricerca del nuovo. Questi riferimenti, vedremo, sono dichiarati quasi sempre con forza, anche rischiando di legare i processi di progetto di quegli anni a pratiche meramente imitative, esponendone gli esiti alla falsificazione. Questo è il caso, che si vuole portare all'attenzione, di un progetto di OMA del 1985, uno studio preliminare commissionato su Den Haag, L'Aia, sulla circoscritta area di Torenstraat, progetto per un'architettura tradotta dalle Unité d'Habitation di Le Corbusier.

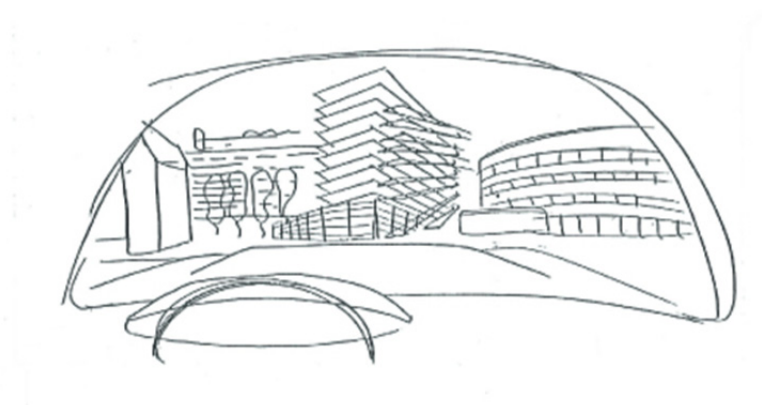
In partenza l'area è un'*enclave* nella quale riverberano le atmosfere ma anche i contrasti espressi dai quartieri circostanti; la richiesta del Dipartimento

⁷⁷ «In this work OMA is trying to salvage fragments of what it considers the original enterprise of Modern Architecture – represented by, for instance: Leonidov, Hilberseimer, Melnikov, the 'Berlin' Mies Van der Rohe, the Wright of Broadacre City, and the Hood of Rockefeller Center – ie- a campaign of territorial conquest for the programmatic imagination that claimed a role for architecture not only as the design for the sets of everyday life, but also in the formulation of the contexts of culture. Among the tidal wave of current frivolity, it is important not to surrender the one ambition that connects architecture with 'what happens', since it triggers what happens» Office for Metropolitan Architecture (OMA) Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, The Dutch Parliament Extension, 1978.



Il garage Riva nel 1984

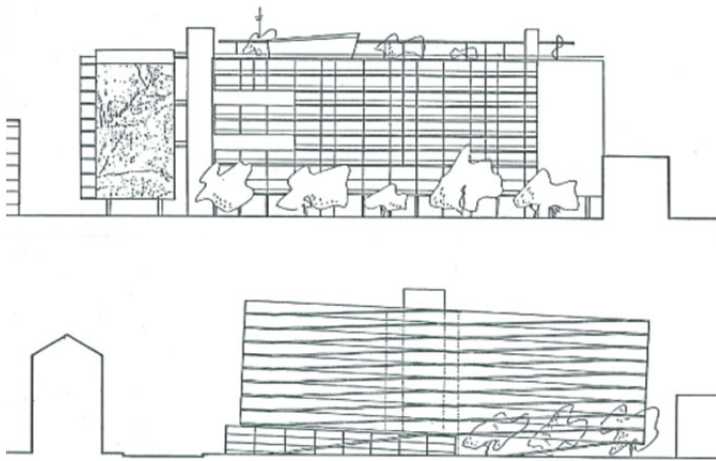
OMA, Progetto per
Torenstraat, 1985. Opzione A:
vista degli edifici
dall'automobile



Municipale di Sviluppo Urbano dell'Aia riguardava la riqualificazione e l'implementazione dei servizi sociali ed abitativi dell'area, il programma inoltre prevedeva 120 unità abitative e 500 posti auto.

Quasi volendo rafforzare e stressare quella condizione straniante ma speciale della città, in cui pezzi molto diversi si rapportavano reciprocamente e alla strada, Koolhaas immagina di stendere su tutta l'area a sua disposizione una sorta di "tappeto" immaginario, un parco in cui i diversi edifici richiesti sono posizionati come oggetti, così che la strada potesse continuare autonomamente, senza il limite imposto dalla cortina. Il progetto raccoglie così, come ulteriore elemento, il garage Riva, che verrà messo a sistema con i nuovi edifici. Nell'"opzione A" dello studio – quella in cui si esplicita l'uso del prestito come meccanismo compositivo rispetto al riferimento di Le Corbusier, Koolhaas lavora con un'ipotesi ad alta densità proponendo solo due grandi edifici: un garage e un condominio. «La proposta di costruire un parcheggio vicino ad un garage non è strana: ci sono richieste che riguardano la luce, il rumore e la vista. Con la costruzione di un parcheggio snello e alto di fronte al garage RIVA, il sito rimane aperto per il parco e l'alloggio»⁷⁸; il condominio è, a tutti gli effetti una dichiarata Unité

⁷⁸ <http://oma.eu/projects/torenstraat>



OMA, Progetto per Torenstraat, 1985. Opzione A: prospetti e modello



d'Habitation, un "villaggio verticale". Il parco, libero così di fluire al piano terra e il giardino pensile sulla terrazza dell'edificio rispondono alla richiesta di strutture pubbliche. Nei profili generali del progetto – è in sezione che è possibile riconoscere in questo caso la traduzione architettonica –, Koolhaas inserisce le Unité, in prospetto e in sezione, praticamente ridisegnandole e non apportando alcun cambiamento significativo, solo diradando lievemente gli appoggi a terra per aumentare la superficie di parco e considerando un numero inferiore di duplex aumentando l'altezza delle case ma all'interno dell'altezza generale dell'edificio fissata da Le Corbusier.

L'approccio di Koolhaas nel rileggere attivamente Le Corbusier sarà molto diverso da quello che vedremo più avanti rispetto al lavoro di Mies van der Rohe. Koolhaas studia Le Corbusier approfonditamente e questo gli consente di rischiare il prelievo di alcuni "pezzi" delle sue architetture rimontante all'interno delle sue prime composizioni. È un approccio "per frammenti" introdotti nei testi, negli schemi, in tutte le realizzazioni della sua complessa ricerca. Un sofisticato *copy-paste* (proprio del processi di prestito) condotto con estrema consapevolezza che ha portato sia ripercussioni sullo sviluppo della sua personale ricerca progettuale che sul dibattito teorico - critico a lui contemporaneo.

In una intervista per Beatriz Colomina su "El Croquis" significativamente leggiamo: «Penso che siamo completamente immersi in influenze. E non ho mai capito l'interesse nell'identificare le citazioni in architettura. Ci siamo evoluti molto lentamente e siamo completamente influenzati dal passato, dal remoto e dal recente. Sono sempre stato incapace di distinguere cosa sia una citazione e quale sia una semplice influenza»⁷⁹. Le influenze per Koolhaas si insinuano silenziosamente nella poetica dell'architetto e lavorano con un concetto di lenta continuità, le citazioni come prestiti invece raggiungono l'obiettivo quando sono proprio radicalmente espresse scongiurando ogni tipo di falsificazione. Dichiarando il prestito delle Unité ad esempio per il progetto di concorso di Torenstraat, Koolhaas esplicita da un lato i propri riferimenti culturali, dall'altro il ricorso al modello effettivamente collocato nella sua compiutezza architettonica all'interno del masterplan, dei profili e delle sezioni di poco alterate per aderire alle parti che completavano il progetto, avrebbero conferito a lui un modo rapido per giungere al cuore dell'idea e comunicarlo e alla possibile giuria di selezione, la condizione di recepire subito la strategia. Più che traduzione letterale quindi, questo esempio offre la possibilità di visualizzare un

⁷⁹ Rem Koolhaas, *Rem Koolhaas de la A a la Y*, «El Croquis», 134/135, 2007, p. 384.

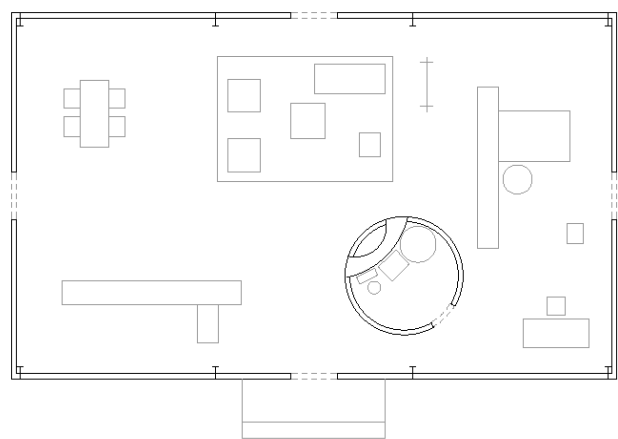
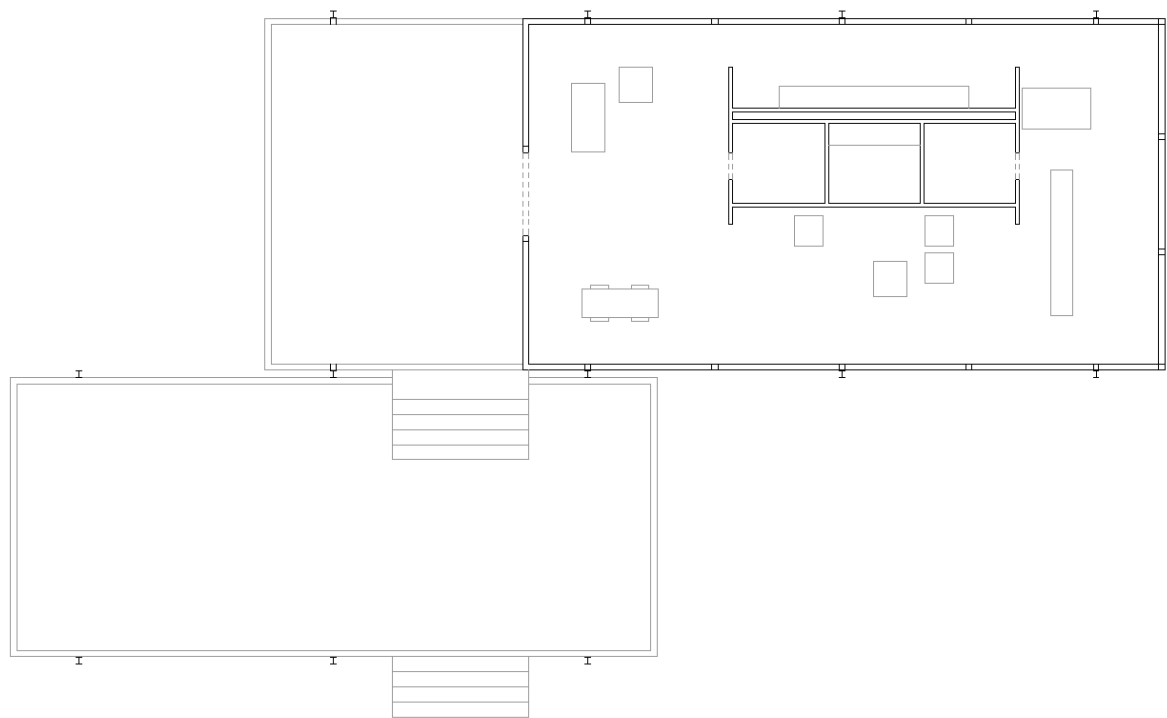
vero e proprio “prelievo e riporto”; sebbene concretamente la parola – nella sua materializzazione fisica di opera di architettura – non esisteva nella lingua di arrivo (l’esplosione sull’onda imitativa delle Unité nelle *banlieue* francesi non ha mai veramente raggiunto i Paesi Bassi nonostante la minima distanza), la divulgazione della ricerca di avanguardia di Le Corbusier e le sue opere erano ormai *post-digest* e questo permetteva una completa prefigurazione dello stato di progetto e dei suoi possibili effetti in termini di qualità abitativa ed urbana auspicata per il quartiere. Rem Koolhaas sperimenta attraverso questi primi progetti l’unione dei frammenti, l’integrazione delle parti: le Unité sono traslate in un nuovo contesto, alcuni elementi sono abbandonati, altri saldamente mantenuti, il tutto in un assemblaggio inedito; il nuovo edificio nel progetto di OMA insegue l’idea dell’“alta densità” per uomini e “macchine” riportando in superficie quella ossessione tutta modernista per l’automobile che si credeva a così tanti decenni di distanza definitivamente abbandonata: infatti Koolhaas decide di proporre la costruzione di un edificio-garage multipiano delle stesse proporzioni della collocata Unité e ad essa perpendicolare; l’intento programmatico che si propone di raggiungere è liberare il suolo dalle automobili e liberare la vista del parco, il risultato formale è invece radicale: case e garage sono messi “allo stesso piano”, nell’intento predeterminato di «posizionare l’unità abitativa adiacente al garage» che così «consente l’opportunità di parcheggiare l’auto e la vita su un unico livello»⁸⁰. Come si vede, anche il testo di descrizione del progetto sembra prendere in prestito l’“aura” e quindi la capacità evocativa del maestro svizzero lavorando su un *equivalente sperimentato*, comunque calato in un intertesto più ricco; la lunga rampa dell’edificio-garage estremamente orizzontale è visibile già dalla prospettiva che si può avere dall’automobile su Torenstraat (in una ricercata tensione con “bellissimo” secondo Koolhaas garage Riva) si costituirà a posteriori come un forte rinvio intertestuale: Koolhaas già guardava poco tempo prima alle possibili declinazioni della *promenade architecturale* integrata poi nella famosa Kunsthal del 1987.

In questo specifico caso di traduzione architettonica attraverso il procedimento del prestito, non si ritrova una espressa ansia di risemantizzazione del riferimento: Koolhaas evidentemente condivide ancora il funzionamento delle Unité d’Habitation – formalmente ed effettivamente – soprattutto se mescolato in un montaggio eterogeneo a quegli elementi che più specificatamente riflettono le istanze dei cambiamenti della società filtrata attraverso il suo sguardo di architetto archeologo.

80 <http://oma.eu/projects/torenstraat>

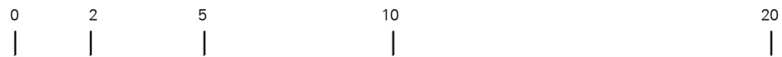
Calco

LUDWIG MIES VAN DER ROHE, CASA FARNSWORTH, PIANO, 1951
PHILIP JOHNSON, GLASS HOUSE, NEW CANAAN, 1949



Ludwig Mies van der Rohe,
Casa Farnsworth, Piano, 1951.
Pianta

Philip Johnson, Glass house,
New Canaan. 1949. Pianta



*Il calco è un tipo particolare di prestito: la frase è presa in prestito dalla lingua straniera, ma gli elementi che la compongono sono tradotti letteralmente*⁸¹.

Il calco è un espediente più complesso del prestito per arricchire la lingua/progetto di arrivo. Attraverso il calco un nuovo termine, o più termini, entrano in circolo nella lingua dell'avvenuta traduzione seguendo la struttura della lingua d'origine. Il calco può essere semantico o morfologico; nel calco semantico si ottiene un significato nuovo ad un elemento già esistente nella lingua quindi a partire da elementi «prefissati, formalmente definiti [...] il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, imprevisto, originale della ricerca»⁸². Nel calco morfologico una nuova parola è in realtà composta a partire da una combinazione di elementi prima sconosciuta nella lingua di arrivo.

Il calco è anche l'unico tra i procedimenti traduttivi il cui termine rimanda ad un oggetto fisico e contemporaneamente al processo messo in atto per produrlo; questo doppio livello di comprensione del termine è probabilmente quello che meglio consente di comprendere le possibilità di questo meccanismo per l'architettura. I calchi in cera o in gesso che conosciamo infatti non sono mai oggetti isolati, e nell'immaginario collettivo assumono quasi sempre la dimensione di una collezione, più o meno ordinata di frammenti, a volte rappresentati uno stadio intermedio rispetto ad un risultato finale. Allo stesso modo, come procedimento compositivo per l'architettura, ma desunto dalla traduzione, un calco, da solo, non riesce mai a coprire un intero progetto; più calchi, di più riferimenti invece mettono in moto una modalità di assemblaggio, una nuova costruzione interna ad un linguaggio preesistente.

La differenza tra calco e prestito vede il calco compiere lo sforzo di colmare una lacuna presente nella lingua di arrivo, un modello, uno stile una tecnica, che vengono integrati riconoscendone la provenienza, ma attraverso le parole già disponibili, combinate secondo una inedita composizione.

È in questo senso che si intende leggere i plurimi calchi dispiegati da Philip Johnson per la casa a New Canaan, i riferimenti – dichiarati e organizzati come i gessi di Hans Josephsohn nello studio di Zurigo – di un'architettura *frankly derivative*⁸³, come è acutamente descritta nelle pagine del "The Architectural Review"; un'opera derivativa, ma non per questo poco audace proprio perché «il suo primo importante progetto» è «accompagnato da un commento scritto da lui stesso (un po' come T. S. Eliot aveva fatto con la sua "Terra desolata")»⁸⁴; nelle pagine dell'articolo Johnson ha voluto rivelare il "tavolo" dei moltissimi riferimenti di Baxandall, ovvero le fonti "originali" della sua ispirazione; riferimenti numerati e in bella fila come un'esperienza didattica⁸⁵, che, a pochi

81 Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., p. 47. (tda)

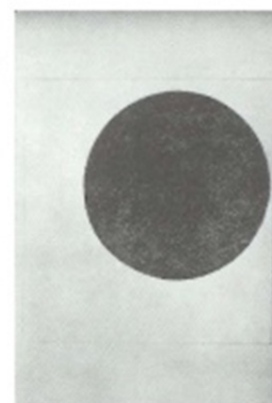
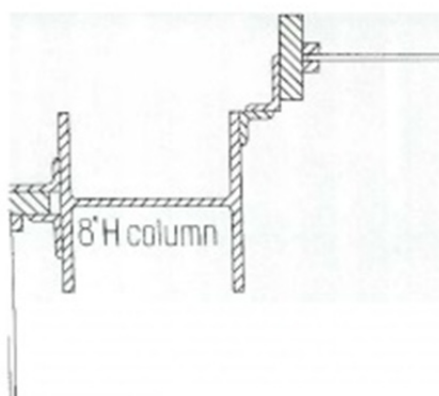
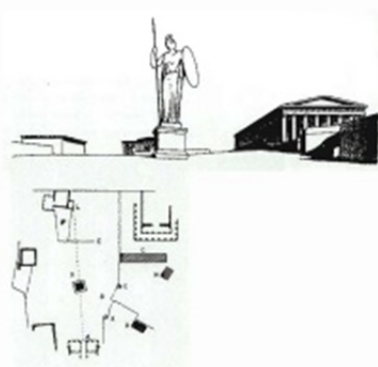
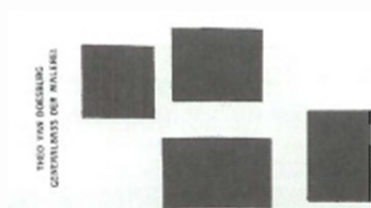
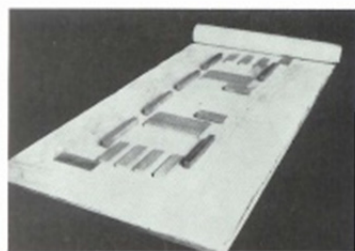
Dal francese all'inglese un esempio di calco fatto dagli autori potrebbe essere: "Compagnon de route/Fellow-traveller".

82 Aldo Rossi, *Introduzione all'edizione portoghese in L'architettura della città*, Clup, Milano 1978, p. 245.

83 Philip Johnson, *House at New Canaan, Connecticut*, "The Architectural Review", 108, 1950, pp. 9-15.

84 Philip Johnson, *House at New Canaan*, in *Philip Johnson Writings*, Oxford University Press, New York 1979, tr. it., *Casa a New Canaan, Connecticut*, in *Verso il postmoderno. Genesi di una deregulation creativa*, Costa & Nolan, Genova 2005, p. 183.

85 Troppi, secondo alcuni, i riferimenti storici ripresi, con il rischio di disorientare il lettore, e generare un'esperienza di erudizione troppo intensa rispetto al progetto di una piccola casa.

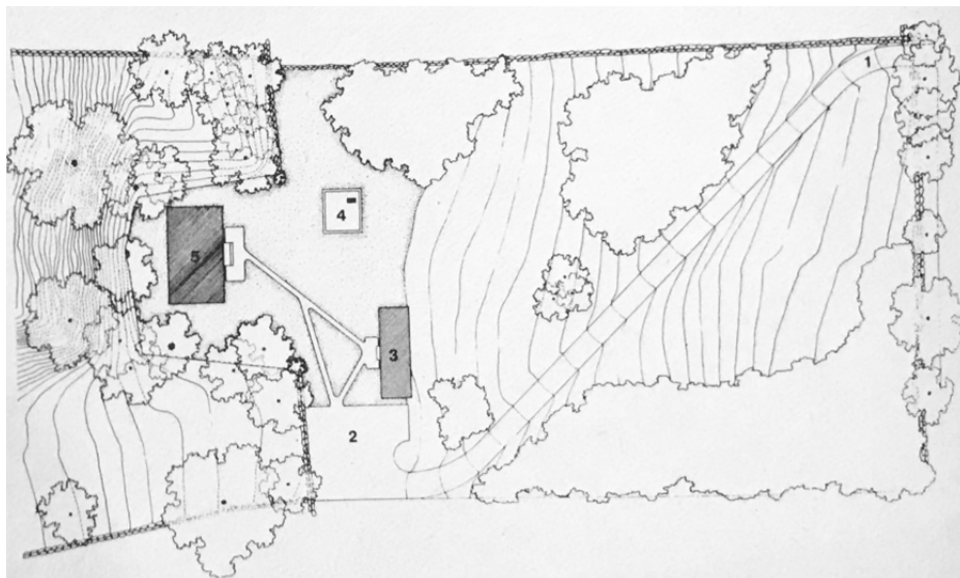


Philip Johnson, schema dei riferimenti in *House at New Canaan, Connecticut* (1949), «The Architectural Review», 108, 1950

mesi dal completamento della casa, ci riferiscono, secondo Valter Scelsi di «una compiuta struttura analogica in movimento tra deduzione ed induzione»⁸⁶. Mies van der Rohe resta il soggetto principale della traduzione, la fonte che ha rinvio a tutte le altre, influenzando il progetto della casa e disegnandone direttamente tutti i mobili: infatti «la pianta è miesiana.

⁸⁶ Valter Scelsi, *Opera analogica*, Sagep, Genova 2018, p. 61.

Philip Johnson, Casa a New Canaan, 1949. Planimetria



L'uso di armadi alti un metro e ottanta, che dividono e allo stesso tempo uniscono lo spazio, è miesiano, così come la disposizione asimmetrica dei mobili intorno al tavolo per il caffè»⁸⁷.

In questo caso, potremmo dire che il disegno che meglio riassume questo tipo particolare di traduzione è il planovolumetrico, non per la sua immediata capacità individuazione delle trasformazioni di ciascuno dei riferimenti messi in opera, ma di collezione di frammenti, una mappa intertestuale, che apre mondi poi più specifici e puntualmente descritti.

La casa è per molti, come per Eisenman anche per questo una messa in scena, il risultato dell'imposizione di una serie controllata di artifici, un assemblaggio complesso che secondo Johnson richiedeva una lenta spiegazione di tutti i passaggi.

Ciascun riferimento infatti è richiamato per lo specifico apporto dato al progetto, solo all'apparenza con un senso di tipo iconografico: Anthony Vidler definirà il processo generativo del progetto come una "riscrittura della storia"⁸⁸, la ricerca di quelle congiunzioni all'interno del suo linguaggio tra i riferimenti trascritti, prelevati dal magazzino della storia.

Il ricorso alle forme storiche non è mai celebrativo quanto produttivo, anche per risolvere alcuni dettagli costruttivi, Johnson si "indebiterà" anche con altre architettura non direttamente richiamate come l'opera di John Soane per le volte stuccate della Casa per gli ospiti in mattone; l'organizzazione degli spazi esterni, nell'alternanza di radure e boschi è direttamente mutuata dalla "Ferme Radieuse" di Le Corbusier mai realizzata, dove l'interesse di Johnson ricade in quella modalità di concepire il parco come un layer sovrapposto e non didascalico rispetto all'organizzazione planimetrica ed assiale degli edifici, così nella Glass House i percorsi tra gli edifici non ne mimano l'andamento rettilineo e il parco si organizza in maniera indipendente; l'organizzazione nello spazio dei due edifici principali e del gruppo delle statue è influenzato dalle modalità di composizione per gruppi di Mies van der Rohe nell'Illinois Institute of Technology, nella lettura della prossimità e delle leggere sovrapposizioni tra i reciproci volumi, e anche nel progetto di Johnson con un numero limitato di elementi si tenta una composizione governata sottili sfasamenti e sovrapposizioni; da Theo van

⁸⁷ Johnson, *House at New Canaan, Connecticut* cit., p. 12.

⁸⁸ Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930-1975*, Tesi di dottorato, Technische Universiteit Delft, 2005, p. 61

Doesburg in “The Basso Continuo of Painting” apprezzato attraverso una conoscenza comunque filtrata da Mies van der Rohe, come terzo riferimento della serie, Johnson si interessa alla disposizione asimmetrica dei rettangoli e anche alle loro proporzioni per i suoi edifici a New Canaan che si muovono dal rettangolo snello di Mies al quadrato; i diagrammi di Choisy per l’acropoli si fondano sul riconoscimento di quel “sottile ordine” che domina la composizione organizzata rispetto ad “oggetto centrale”, Johnson ne pubblica la seconda scena, quella oltre i Propilei dove dalle base della statua di Atena Promachos si intravede sul fondo l’Eretteo e sulla destra si staglia precisamente anche se di scorcio il Partenone: la disposizione dei monumenti è tale da far emergere un solo edificio e da ogni punto di vista, così allo stesso modo completato il percorso la casa in mattoni come i Propilei «forma un muro sul lato destro. La scultura (Atena Promachos) è in piena vista, leggermente a destra. La Casa di vetro (Partenone) appare (da un angolo obliquo) solo dopo che l’osservatore ha circumnavigato il pino posto nell’angolo del promontorio»⁸⁹; il legame architettura-sito è *shinkelesque* mentre Johnson da Ledoux, che considera padre dell’architettura moderna, riprese l’idea della “forma assoluta” mutuata poi per l’idea generale della Glass House, che deliberatamente è derivata da Casa Farnsworth di Mies van der Rohe del ’47, nonostante le differenze di attacco a terra; Ledoux gli dà anche l’idea della separazione di masse satelliti indipendenti e conclude all’interno di una pianta libera mentre Mies ritorna in più di un riferimento e a diverse scale di appropriazione: Philip Johnson ne ripete i dettagli per risolvere l’angolo colonna-infisso della Glass House, applicando una certa intenzionalità di decorazione solo nella manipolazione di un elemento strutturale preesistente; il decimo riferimento è Malevich con il suo “Cerchio nero”, che innesca in lui l’idea che elementi puri posti al centro di un rettangolo possano per contrasto catalizzare l’attenzione verso i bordi e sullo spazio risultante sostenendo infine che i quadri della pittura astratta hanno la capacità di influenzare potentemente il progetto di architettura e l’immaginario dell’architetto anche quando non sono direttamente richiamati, un ascendente sotteso che nel caso di Johnson risolve la logica della pianta; questo cilindro è l’unico elemento che focalizzando l’attenzione sulla Glass House non permettere di rileggere Mies in tutte le sue parti, nell’esercizio di ridisegno e traduzione che Johnson avviò nei tre anni successivi alla vista dei schizzi di Mies per Casa Farnsworth.

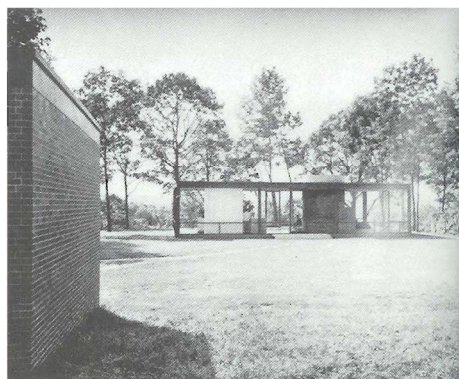
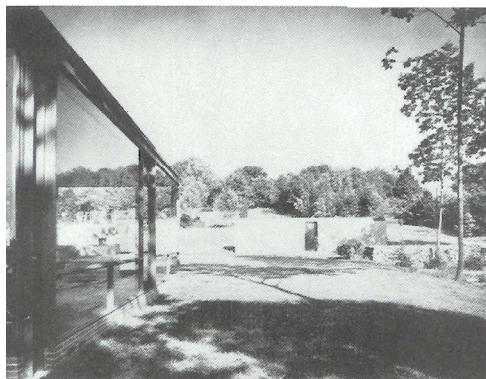
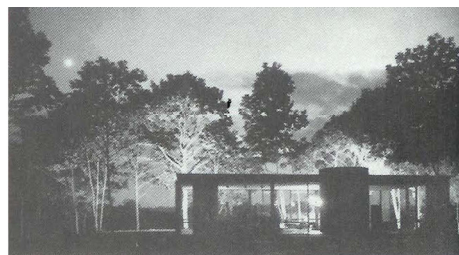
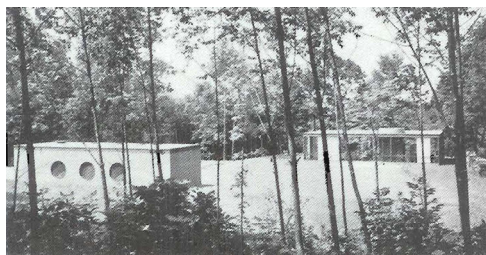
La casa, come si è visto, è guidata dall’ipotesi di composizione di più frammenti, intesi proprio come calchi dei diversi prelievi messi a punto nel tempo, una condizione “tutta europea” di concepire il progetto, a cui Philip Johnson comunque sente il bisogno di appartenere; in questi trasferimenti, dove inevitabilmente le cose si trasformano, tutti i riferimenti ed in particolare Mies, con cui Johnson sente di essere in debito, sono tradotti, ma nelle perdite della traduzione, l’opera prima a volte si rinforza e in ogni caso si preserva.

«Nell’originale esiste una specie di lacuna che alla traduzione si chiede di colmare. L’originale non è un intero organico, un’unità. È già corrotto, ha già una fenditura [...] La traduzione sfrutta il conflitto interno all’originale per presentare l’originale come unitario»⁹⁰. La sopravvivenza dell’originale attraverso la traduzione è garantita da quella nostalgia innescata a posteriori, che non è solo un abbandono alla memoria ma è anche la messa in moto di un immaginario, che

⁸⁹ Johnson, *Casa a New Canaan* cit., p. 187.

⁹⁰ Wigley, *La traduzione dell’architettura, la produzione di Babele* cit., p. 377.

Philip Johnson, Casa a New Canaan, 1949. Immagini della Glass House e della Brick house



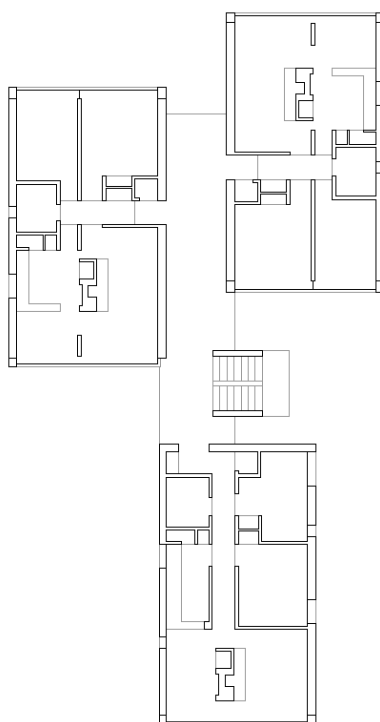
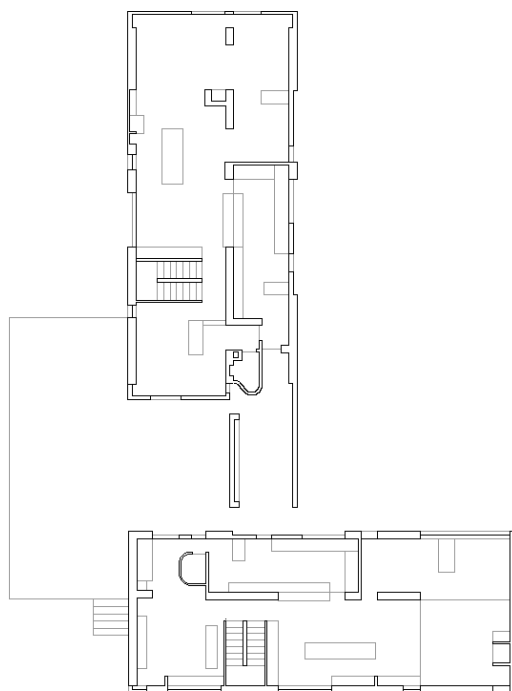
proprio provando a ricostruire la vita di un originale lontano, di cui non si ha avuto esperienza, lo distorce e lo trasforma. Conoscitore e non purista secondo Eisenman, inventore e non creatore, aggiungeremmo, Johnson materializza «la possibilità di pescare nella storia le forme, i modelli e le tendenze che preferisce»⁹¹, talvolta trovandone di sconosciute che combinate con quelle forme storiche consolidate nell'immaginario aprono strade inesplorate; il primo progetto di Johnson è “la casa”, come manifesto, come luogo di continuo ritorno – «considero la mia casa non tanto come il focolare domestico (anche se lo è per me), quanto come un magazzino di idee, che filtreranno più tardi attraverso il mio lavoro o quello di altri architetti»⁹².

91 Peter Eisenman, *Introduzione*, in Johnson, *Verso il postmoderno. Genesi di una deregulation creativa* cit., p. 16.

92 Cfr. Selden Rodman, *Conversation with artists*, Devin-Adair Co., New York 1957.

Traduzione letterale

LE CORBUSIER, MAISON JAUL, NEUILLY-SUR-SEINE 1954
JAMES STIRLING, HAM COMMON FLATS, RICHMOND 1955



Le Corbusier, Maison Jaoul,
Neuilly-sur-Seine 1954. Pianta
piano terra

James Stirling, Ham Common
Flats, Richmond 1955. Pianta
piano terra

0 2 5 10 20
| | | | |

*La traduzione letterale è un modo di designare il passaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo rendendo il testo al tempo stesso corretto ed idiomatico senza che il traduttore debba preoccuparsi di altro dalle servitù linguistiche*⁹³.

Nella traduzione letterale, il traduttore vigila il passaggio dalla lingua di origine a quella tradotta con il fine di ottenere un procedimento corretto, vale a dire che deve solo preoccuparsi delle *servitudes linguistiques* (collocazioni) che sono specifiche di una lingua e non possono essere modificate. Il traduttore non è impegnato in nessun tipo di manipolazione testuale o ri-creazione, rende semplicemente il testo in un'altra lingua. Questo tipo di traduzione se è vero che non tradisce l'originale, lo mette da parte, lo rimescola all'interno delle derivazioni, come una delle traduzioni possibili. La traduzione letterale è quella tipica dei testi sacri, della Bibbia. Come spiega anche bene Borges con l'uso di alcuni pertinenti esempi nelle sue lezioni americane⁹⁴, questo tipo di traduzione quando non produce straniamento può comunque indurre bellezza, quella che deriva dal volgere in un'altra lingua un messaggio, un significato, che resta intatto.

La comprensione del procedimento di traduzione letterale per l'architettura può essere evidentemente affidata al lavoro di Thomas Jefferson che tradusse Palladio, affidandosi ai "Quattro libri dell'architettura" come ad un testo sacro, senza mai visitare veramente Vicenza e recependo la Rotonda dai disegni di Giacomo Leoni del 1715. Nei disegni di concorso per la White House, Jefferson riprende le aperture sulla cupola della Rotonda che Leoni disegna nella sua interpretazione di Palladio, ampliandole in grossi segmenti vetrati⁹⁵. È la ricerca di letteralità, talora ossessionata che accompagna in alcuni casi il lavoro dell'architetto, che rinuncia alla forma per riproporre un equivalente sperimentato, condividendone ancora con forza il messaggio, che va solo declinato e attualizzato. L'originale di Palladio, tradotto letteralmente ma approssimato ai disegni di Leoni si annulla e si perde nelle sue successive versioni.

Gli appartamenti di Ham Common costituiscono il primo lavoro commissionato di James Stirling completato in tre anni nel 1958 con il suo partner James Gowan. L'edificio è qui interpretato come una evidente traduzione letterale in Inghilterra delle Maison Jaoul di Le Corbusier che Stirling ebbe modo di visitare e descrivere a più riprese, negli anni immediatamente precedenti alla redazione e al completamento del progetto, nei due viaggi in Francia compresi tra il 1954 e il 1955. Stirling scrisse di Le Corbusier in più articoli in alcuni casi dichiarando, in altri lasciando solo sottilmente intendere il legame acquisito con questo riferimento. La ricerca di questa letteralità emerge quindi da un attento studio dell'originale, che Stirling condusse restituendo molti materiali fotografici, ridisegni e schizzi nelle due esperienze di sopralluogo alla Maison Jaoul, la seconda della quali in compagnia di Alan Colquhoun.

Il riferimento a Jaoul compare in due articoli principali, "Garches to Jaoul – Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953" del 1955 e "The 'functional

93 Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., p. 48. (tda)

Gli esempi linguistici proposti dagli autori sono in questo caso immediati – "Quelle heure est-il?/What time is it?".

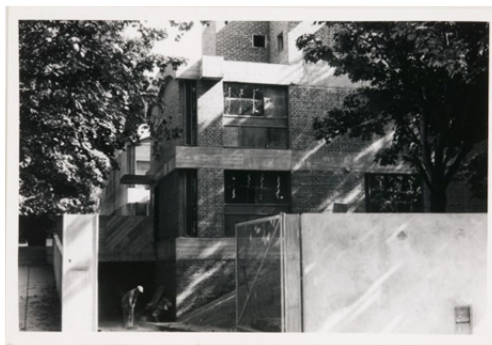
94 Cfr. Borges, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane* cit.

95 "Found in Translation: Palladio-Jefferson" è la mostra a cura di Guido Beltramini, direttore del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal nel 2014.

tradition' and expression" del 1960, rispettivamente precedente e posteriore alla realizzazione delle case di Ham Common.

Nel primo articolo emergeva che James Stirling considerava la Villa a Garches e la Maison Jaoul, le opere più significative di Le Corbusier come "domestic architect", rappresentative per la comprensione delle contrapposizioni interne al suo vocabolario; da un lato Garches, razionale, urbana, programmatica, dall'altro Jaoul personale e anti-meccanicistica, la prima espressione dell'"esprit parisien", la seconda propriamente provenzale, per il "carattere primitivo" accennato, tipico nei tratti delle comunità locali vicino Marsiglia. In esso Stirling, pur presupponendola, non riesce a fare una comparazione omogenea per contenuti; il racconto della Maison Jaoul in poche battute assume subito il carattere della descrizione fedele di un sopralluogo, spostando il punto di vista e il tono dei primi paragrafi da commento critico a registro delle impressioni; la casa a Garches è già unanimemente conosciuta e compresa attraverso i numerosi testi di Le Corbusier e dei suoi ben noti critici, Maison Jaoul è invece in un certo senso una sorpresa: nella visita Stirling osserverà che la struttura non è puntuale, non vi ritroviamo alcuna applicazione della "pianta libera" tipicamente lecorbusierana, ora organizzata da muri portanti in mattoni disgiunti da grosse volte in cemento catalano che consentivano di distinguere dall'esterno ciascun livello dell'edificio; l'organizzazione complessiva rimandava invece ad alcuni riferimenti del primo viaggio in India di Le Corbusier evidenti nell'organizzazione piramidale delle masse per livelli decrescenti.

Nella traiettoria da Garches a Jaoul pare che Stirling sia tentato di arrivare alla fine con una impressionante accelerazione: nel testo grande spazio è infatti riservato a quest'ultima, che sembra poi poter ulteriormente ripercorrere attraverso le fotografie del fondo "James Stirling/Michael Wilford" conservate al Canadian Centre for Architecture di Montréal. Le foto sono datate 1954, un anno prima della realizzazione degli Ham Common Apartments a Richmond con James Gowan, nei mesi in cui era anche probabilmente immerso nella realizzazione del progetto. Gli scatti resi pubblici sono tre e sono collocati in sequenza per accompagnare anche virtualmente il testo: nella prima foto le case sono riprese da un terreno ancora libero adiacente la proprietà di Jaoul, questo punto di vista è l'unico che consente di leggere la sezione trasversale e gli slittamenti dei volumi orizzontali; la seconda foto, particolarmente significativa per comprendere la traduzione franco-inglese di Le Corbusier negli Ham Common, rappresenta la vista delle case dalla Rue de Longchamp, con l'ingresso aperto e il lavoro sui prospetti longitudinali in primo piano; la terza foto non è datata ma con buona probabilità venne scattata nella stessa visita e ritrae la deformazione plastica della soletta in calcestruzzo intermedia che si assottiglia e si piega in un parapetto pieno sul lato di uno degli edifici. L'edificio, a differenza della concezione delle Unité, in questo caso si radica particolarmente al sito. La circolazione è su due livelli e di due tipi; le macchine si dirigono direttamente dalla strada al garage, concepito come una grande caverna sotterranea da cui partono le scale separate per ogni casa. La circolazione a piedi si ha al di sopra del garage, ma quello che sembra essere un piano terra naturale non è che una terrazza sui cui si ergono le case. Alla Maison Jaoul l'unica facciata intera che può essere vista da un unico punto di vista è sul retro e deve essere osservata sul muro del giardino della proprietà privata adiacente. A causa della ristrettezza del lotto,



James Stirling, Visita alla
Maison Jaoul, 1954

tutte le altre facciate devono essere sia viste episodicamente attraverso gli alberi o da vicino con un angolo obliquo.

Il rapporto vuoto-solido dall'esterno non sembra seguire uno schema facilmente evidente. Se Garches incorpora l'estetica della macchina, nel progetto per le Maison Jaoul per la prima volta Le Corbusier, comunque lungi dall'essere definito un "regionalista", approfondisce un altro tipo di estetica, la ricerca di una qualità espressiva ed anche tattile dell'edificio, nei segni lasciati dal tempo della sua costruzione e dai suoi artigiani; messa da parte la nitidezza del bianco, la necessità dei volumi stagliati dal fondo, l'edificio si conforma al sito, rinuncia ad essere carpito con un solo colpo d'occhio celandosi dietro grossi arbusti ed alberi, e si apre al giardino e alla strada non con finestre "tutt'intorno" ma con piccoli ritagli nelle pareti in mattoni, accuratamente scelti ed articolati per far entrare la luce solo dove si riteneva fosse necessario⁹⁶. Queste sorprendenti caratteristiche⁹⁷ di Maison Jaoul sono però assorbite parallelamente alla ricerca di razionalità espressa da Garches alla ricerca di una appropriata mediazione per "tradurre" non il caso isolato, ma una porzione di poetica di Le Corbusier in Inghilterra. L'articolo del confronto di Garches e Jaoul serve a Stirling proprio per riportare attraverso il progetto delle sue "case Jaoul" a Richmond nelle fila di quella razionalità che Le Corbusier difendeva ma che sembrava aver messo da parte negli ultimi progetti; non a caso ritorna più volte su questo concetto nel testo, quasi volendo risalire ad un "originale" che non c'era più, e incardinare la sua personale traduzione con il progetto di Ham Common in una condizione di letteralità ancora più evidente e dichiarata proprio perché ancorata a quei principi del primo Moderno. Nell'articolo "The 'functional tradition' and expression"⁹⁸, Stirling non nasconde per il progetto delle case di Ham Common l'influenza de Stijl e quella diretta delle Maison Jaoul; al tempo stesso l'esperienza

96 Le Maison Jaoul «costruite da lavoratori algerini dotati di scale, martelli e chiodi, e, ad eccezione del vetro, non vengono usati materiali sintetici; tecnologicamente non si riscontra nessun progresso rispetto all'edilizia medioevale. Le finestre in legno posso essere prefabbricate, ma come per la tecnologia, si sospetta che la prefabbricazione debba iniziare con la struttura [...] è tuttavia inquietante trovare poco riferimento ai principi razionali che sono alla base del movimento moderno». Le case «sono quasi accoglienti e potrebbero essere abitate da famiglie civili, urbane o rurali. Sono costruite e destinate allo status quo. Viceversa è difficile immaginare che Garches sia vissuto spontaneamente tranne che da sitwells, con non meno di una dozzina di ospiti illustri fissi. Utopica anticipa e partecipa al progresso dell'emancipazione del XX secolo. Un monumento non a un'età morta, ma a uno stile di vita che non si è generalmente diffuso, e un continuo richiamo alla qualità a cui tutti gli architetti devono aspirare se l'architettura moderna deve conservare la sua vitalità», in James Stirling, *Garches to Jaoul – Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953*, «The Architectural Review», 118, 1955, pp. 145–151.

97 «Le Corbusier non aveva intenzione di costruire una piccola casa di mattoni a Neuilly come se appartenesse a un sobborgo di Londra, ma piuttosto una dichiarazione poetica di inesattezza, di imprecisione prevalente, un'esecuzione intenzionalmente improvvisata, apparentemente generata insieme. Il suo scetticismo sull'illusione della casa suburbana era ben noto», Caroline Maniaque Benton, *Back to Basics. Maisons Jaoul and the Art of the mal foutu*, «Journal of Architectural Education», 63, 2009, p. 35.

98 James Stirling, *The 'functional tradition' and expression*, «Perspecta», 6, 1960, pp. 88-97.

Liverpool warehouses

James Stirling, Ham Common
Flats, Richmond 1955



in più momenti di una delle ultime case di Le Corbusier si combina con una ricerca tutta inglese delle potenzialità costruttive del mattone, inteso però nelle qualità vernacolari dispiagate dalle “Liverpool warehouses” contrapposte alle case georgiane. Nell’accostare uno di questi esempi alla Maison Jaoul, l’immagine che Stirling sceglie per l’articolo è quella di una porzione piuttosto ristretta di facciata, una foto obliqua, senza attacco a terra e incapace di raccontare la complessità dell’intero intervento, focalizzando l’attenzione sul dettaglio tecnico; in un certo senso ed allo stesso modo Maison Jaoul si rivelava a Stirling, per *frammenti*, durante le due visite del 1954 e 1955 per completare l’articolo per l’*Architectural Review*: nulla lasciava intuire la completa stereotomia dell’opera, come se poche fossero le scelte globali compiute da Le Corbusier e molto fosse lasciato alla vocazione espressiva della singola parte: d’altronde nei suoi intenti vi era la necessità di trasmettere una qualità tattile dell’edificio, un non-finito, e dunque senza alcune pretese di identità tra le sue varie parti.

Le piante dei due edifici restituiscono una forte letteralità, nonostante le ovvie differenze – la scala è esterna all’edificio di Richmond e comune a più appartamenti – la sequenza spaziale che dall’ingresso conduce al soggiorno è la stessa, lo spazio della cucina è in entrambi i casi non completamente separata (per la prima volta per Le Corbusier) e il camino orienta e riunisce nel cuore della casa; confrontati i prospetti e la materialità dei dettagli che emergono dalle fotografie accostate si evidenziano comunque delle differenze che non allontanano Stirling da Le Corbusier, ma lo avvicinano a quell’ideale formatosi nel suo immaginario. Le differenze saranno sottili, fedelmente ad una traduzione letterale. Gli Ham Common Apartments rendono le Maison Jaoul, più razionali, in un senso recuperato dai presupposti originali di Garches; oltre alle più note assonanze dell’organizzazione in pianta, dagli accessi fino ad elementi interni come il camino, nel “fare ordine”⁹⁹, Stirling ad esempio introduce nella linee di prospetto una risega più accentuata che dividerà le lastre dei solai in cemento, dalle murature in mattoni per separare più nettamente i due differenti materiali accostati; i mattoni saranno in Ham Common ripresi ma disposti in uno schema a griglia regolare e regolare con i ricorsi tra i filari chiaramente distinguibili, calcolati da un lato per incrementare l’efficienza energetica rispetto al differente clima, dall’altro per ridurre lo spreco dei materiali: la malta è incassata di quella

⁹⁹ Reyner Banham ha descritto gli appartamenti di Ham Common come un “riordino” del “casuale e disordinato” risultato delle Maison Jaoul, in “The New Brutalism”, *«The Architectural Review»*, 1955.



Le Corbusier, Maison Jaoul,
Neuilly-sur-Seine 1954.
Dettaglio della facciata e spazio
del camino

James Stirling, Ham Common
Flats, Richmond 1955.
Dettaglio della facciata e spazio
del camino

quantità che serve a conferisce a ciascun mattone una specifica ombra propria; il cemento è gettato in modo da avere solo una leggera listatura orizzontale, e non una casuale partitura come nell'edificio di Le Corbusier: il tutto a conferire una direzione più meccanicistica che primitivistica all'opera, riportando l'originale, attraverso il riflesso della sua traduzione, nel posto previsto dalla consolidata sequenza formale.

Stirling traduce provando a dire qualcosa di nuovo non sul suo presente, ma sul passato: il suo è un lavoro revisionista che intende il progetto come correzione del già fatto, dimostrando che anche le dinamiche di influenza possono agire attivamente anche all'inverso e le conclamante predilezioni possono costituire il supporto per una successiva rielaborazione nel futuro.

Possibili algoritmi di trasformazione attraverso il progetto

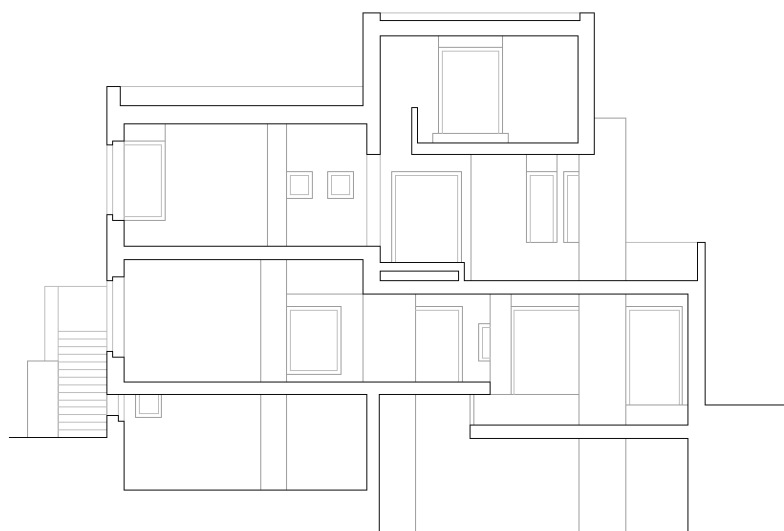
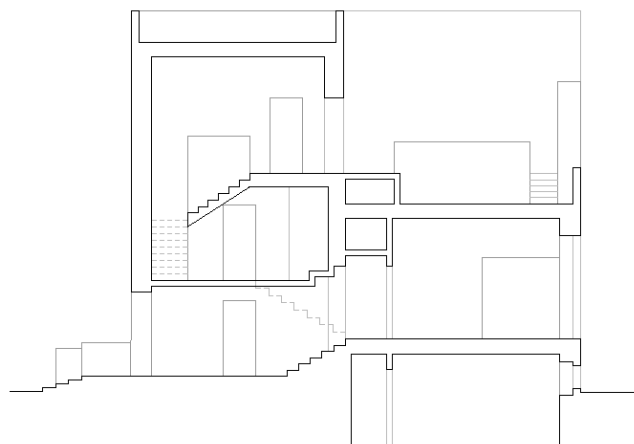
Nella seconda parte della descrizione dei procedimenti, Vinay e Dalbarnet esplorano situazioni più complesse, quelle che impongono al traduttore modifiche lessicali, semantiche e culturali. Gli studiosi inseguono il presupposto che le lingue siano sovrapponibili anche per mezzo di aggiustamenti, trasformazioni, che come nel processo compositivo del progetto di architettura

denunciano «il carattere squisitamente artificiale dell'operazione»¹⁰⁰. L'architetto traduttore sperimenta l'equivalenza e le corrispondenze formali attraverso questi meccanismi; l'intento è l'individuazione di regole di trasformazione da un codice linguistico all'altro.

¹⁰⁰ Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta = Architecture, dead language*, Electa, Milano 1988, p. 128.

Trasposizione

ADOLF LOOS, VILLA MOISSI, 1923
ALDO ROSSI, VILLA AI RONCHI, 1964



Adolf Loos, Villa Moissi, 1923.
Sezione trasversale

Aldo Rossi, Villa ai Ronchi,
1964. Sezione longitudinale

0 2 5 10 20
| | | | |

*Con il termine trasposizione chiamiamo il processo di sostituzione di una parte del discorso con un'altra, senza però cambiare il senso del messaggio*¹⁰¹.

Con la trasposizione si innesca un effetto di corrispondenza non lineare (quando si traduce ad esempio un verbo con un nome) ma non per questo arbitrario. È un particolare tipo di procedimento traduttivo perché può essere applicato anche all'interno della stessa lingua.

La trasposizione è utilizzata quando la traduzione ottenuta si adatta meglio all'espressione iniziale conservandone la sfumatura o lo stile.

L'architetto governa con coscienza il salto creativo che attraverso la trasposizione viene a determinarsi. Il trasferimento può essere, come per la lingua, interlinguistico o extralinguistico e quindi per l'architettura intertestuale o extratestuale anche per l'architettura, nell'attraversamento di un confine, nel passaggio da un codice all'altro. La relazione inedita che viene a determinarsi - tra cose all'apparenza inconciliabili - deve essere precisa, ma non per questo già battuta e condivisibile, carica dunque di un consistente portato immaginativo, motore di questo spostamento di tipo creativo.

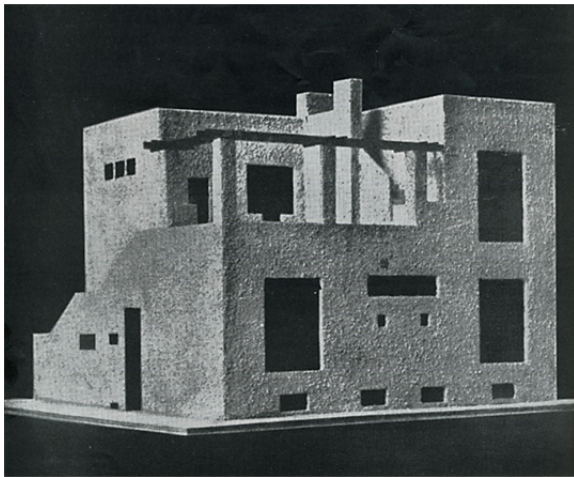
La prima opera di Aldo Rossi (progettata e realizzata in collaborazione con Leonardo Ferrari) è la casa ai Ronchi di Versilia, pubblicata per la prima volta nel numero 291 di Casabella del 1964, cinque anni dopo il numero monografico su Loos, e poco prima di lasciare la rivista. Sappiamo, attraverso gli scritti di Benedetto Gravagnuolo¹⁰², che l'eredità poetica di Loos in Italia, si esprime significativamente solo a partire dal secondo dopoguerra¹⁰³; in questo momento Aldo Rossi si immergerà nello studio di Loos e restituirà un mosaico di riflessioni non solo critiche ma anche intrise della ricerca sul progetto, quest'ultime finora meno approfondite. A partire dal numero monografico 233 di Casabella-Continuità, che Ernesto Nathan Rogers sceglie di far curare ad Aldo Rossi, lui non abbandonerà mai definitivamente i riferimenti a Loos, continuando a riferirvisi anche nei suoi ultimi scritti, scrivendo inoltre di Loos direttamente nel 1981 con l'introduzione al libro di Benedetto Gravagnuolo "Adolf Loos: teoria e opere" e con il saggio per la ristampa di "La civiltà occidentale: "Das Andere" e altri scritti"; è però nell' "Autobiografia Scientifica" che Rossi scriverà «Loos è entrato nella mia mente quasi possedendola»¹⁰⁴, mentre nei "Quaderni azzurri" (1968-1991), si dimostrerà un riferimento ineludibile al pari di Boullée e Palladio. La scelta dei riferimenti non è sempre una pratica fin dal principio consapevole; ci sono forme del tempo che quasi subdolamente si fanno spazio nell'archivio dell'architetto, altre che vengono prelevate deliberatamente e motivate anche teoricamente nel processo. In questo sintetico quadro di riferimento non risulterà azzardato considerare la villa in Versilia la traduzione – trasposta – della Villa Moissi di

¹⁰¹ Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., p. 50. (tda).

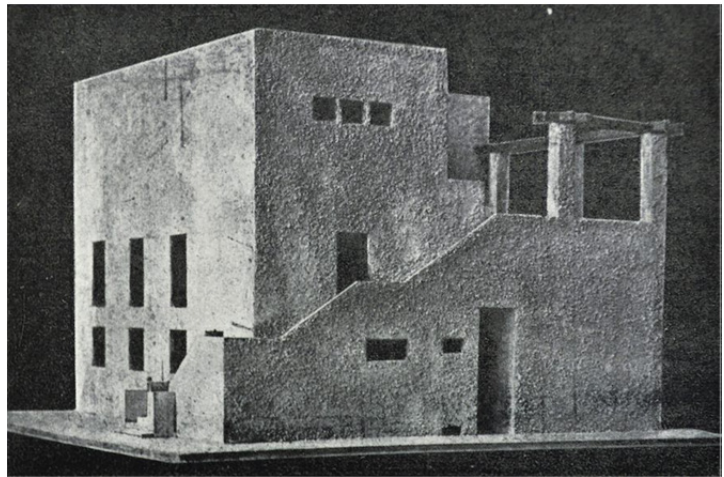
¹⁰² Cfr. Benedetto Gravagnuolo, *Loos and Italy*, in Yehuda E. Safran (a cura di), *Adolf Loos: Our Contemporary*, GSAPP Columbia University, New York 2012.

¹⁰³ Non sono però mancate occasioni di confronto con i protagonisti del Moderno negli anni della loro affermazione in Europa, sulle pagine di "Rassegna" o attraverso la V Triennale di Milano del 1933, ma è a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, quando cominciano a diffondersi le traduzioni dei testi di storia di Pevsner, Hitchcock e Giedion che si moltiplicano le interpretazioni critiche del Moderno ad opera di Zevi, Benevolo, De Fusco, Tafuri e Dal Co.

¹⁰⁴ Rossi, *Autobiografia scientifica* cit., p. 121.



Adolf Loos, Progetto per una casa al Lido di Venezia (Villa Moissi), 1923. Modelli di studio



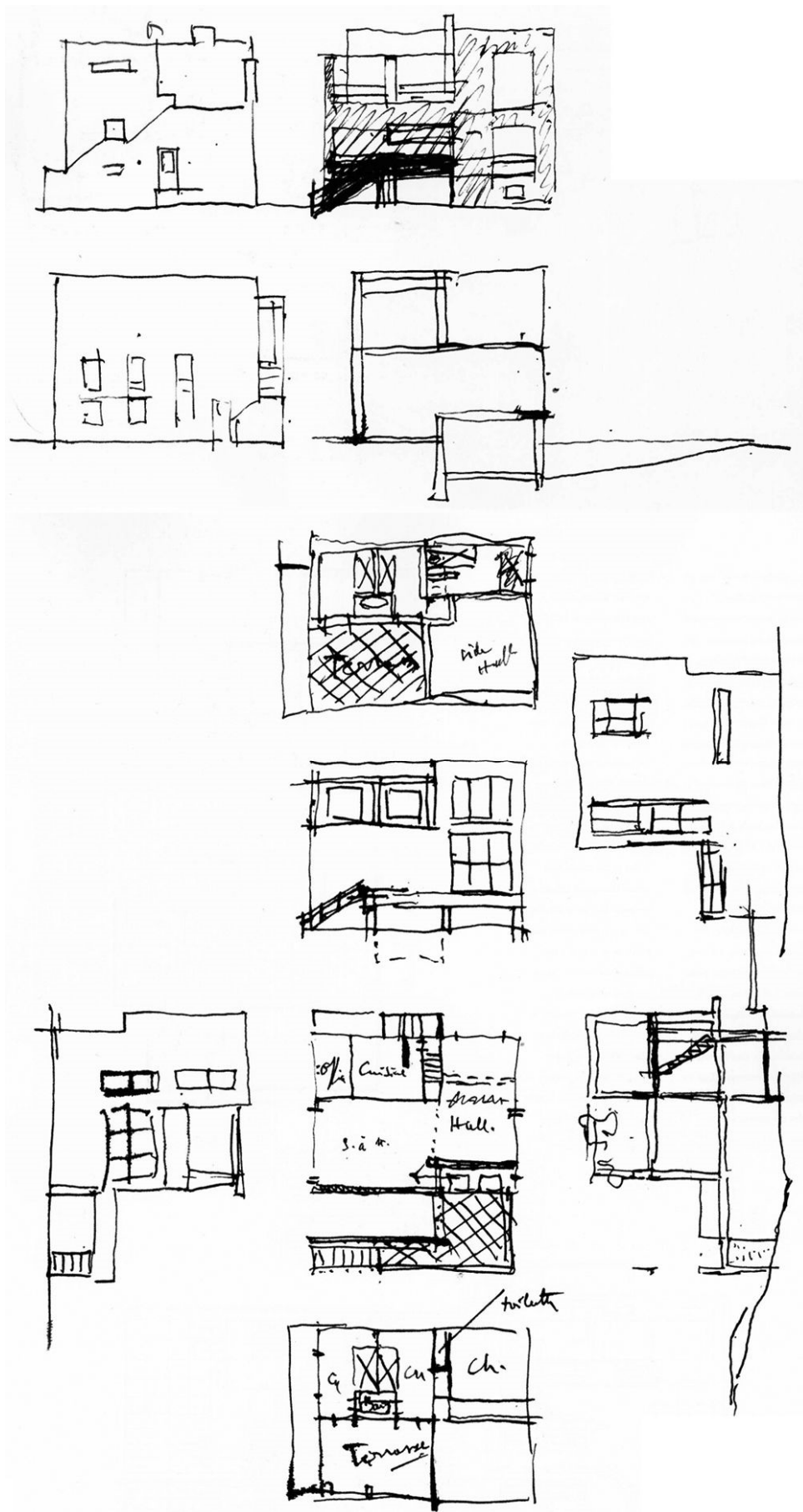
Venezia di Adolf Loos del 1923¹⁰⁵. La casa non è stata mai effettivamente realizzata e del progetto vennero pubblicati i disegni e una vista prospettica del modello di studio. Rossi direttamente ne scriverà: «i piani interni sono collegati tra loro da aperture nelle pareti in modo da ottenere uno spazio unico. La terrazza si apre sul primo piano dove si trova il soggiorno. È interessante il modo in cui sono illuminati e areati i servizi e la camera degli ospiti. Era previsto un giardino pensile»¹⁰⁶; la forza dell'opera, che senza dubbio abbaglia Rossi, è tutta nelle immagini a-temporali e de-contestualizzate (il modello fotografato su uno sfondo nero) della casa per Moissi di Loos, che ne precisavano la stereotomia e la primitiva ricerca di mediterraneità. Queste stesse immagini ne sollecitavano la trasposizione, avendo la forza evocativa di un modello; la villa non è infatti “strappata” da un punto con coordinate specifiche, ma dalla sua condizione di attesa, come un testo illeggibile perché non si comprende.

Nella villa ai Ronchi c'è la stessa “tensione verso una forma essenziale” che Rossi ha evidenziato per il lavoro di Loos ma al tempo stesso quella insopprimibile necessità di espressione dell'interno nell'articolazione dei volumi - «per questo essa possiede all'esterno l'interiorità di un mondo privato e l'accento personale di ciò che è abitato»¹⁰⁷ che aveva letto in Villa Moller. Così nella sua villa Rossi, rinunciando ad una seconda scala interna – che permise a Loos di ottenere una certa continuità dello spazio vuoto lungo la sezione verticale attraverso ulteriori aperture nelle pareti –, sente il bisogno di amplificare l'idea dello spazio ininterrotto lavorando con un'articolata organizzazione orizzontale per livelli autonomi, con leggeri scarti di quota tra gli ambienti. La rappresentazione che meglio permette di scorgere queste trasformazioni è la sezione, dove si esprime il progetto di spazio: lo spazio di Rossi così rappresentato è idealmente percorribile all'altezza dell'occhio lungo una netta diagonale che, a partire dalla pianta, conforma la sequenza di attraversamento di spazi-soglia, con soggiorno e camera ai poli opposti e le rispettive aperture verso la pineta. Loos è interessato a riportare questo concetto in verticale, ma il *raumplan* di “spazi continui e contigui, stanze e antistanze, terrazzi” è qui meno accentuato, per la ricerca forse di

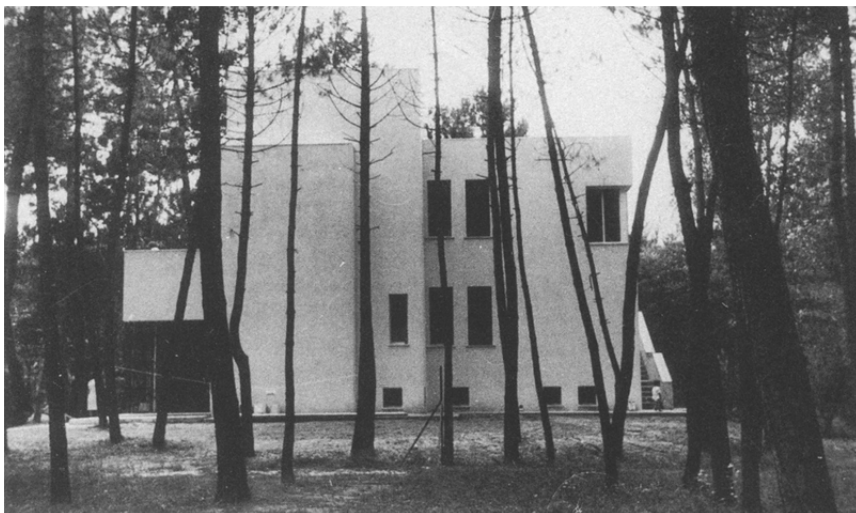
105 Lo stesso riferimento sarà utilizzato da Eileen Grey per uno dei suoi primi progetti – rimasto incompiuto – sempre nel 1923. L'architetto parte dal ridisegno di tutti i prospetti del progetto di Loos, sovrapponendogli alcuni aspetti riconoscibili della poetica portata avanti da Le Corbusier, che allo stesso tempo rappresentava per la Grey un'influenza dominante. Secondo Caroline Costant, questi maestri, a lei contemporanei, costituivano il terreno comune di partenza per le sue sperimentazioni. Cfr. Caroline Costant, *Eileen Grey*, Phaidon, New York 2000, p. 75.

106 Cfr. «Casabella», 233, 1959.

107 Aldo Rossi, *La casa Steiner e la casa Moller*, «Casabella», 233, 1959, p. 11.



Eileen Grey, studi e ridisegni
della Villa Maillat di Loos, 1923



Aldo Rossi, Villa ai Ronchi,
1964. Prospetti lato sud ed
ovest della casa

«trascrizione in un linguaggio moderno del modello tipologico della casa mediterranea»¹⁰⁸, rendendo Villa Moissi, una traduzione già in partenza, e quindi Villa ai Ronchi una “traduzione di traduzione” come direbbe Paz, già citato nella prima parte della tesi. Rossi inverte il verticale con l’orizzontale, la compattezza del volume con la scomposizione di solidi bianchi accostati. Il senso del messaggio è comunque fatto salvo perché gli scarti e le trasformazioni sono operate all’interno di un vocabolario formale all’inizio della sua carriera condiviso con Loos, di cui Rossi si sentiva addirittura soggiogato. D’altronde sappiamo che non aveva alcun pregiudizio nei confronti delle pratiche imitative, perché opere e progetti quando ancorati alla realtà e non all’autorialità «si elaborano nel tempo e diventano patrimonio comune dell’architettura come in qualsiasi tecnica o scienza. Qualcuno ha visto prima di noi certe cose e ce le ha trasmesse»¹⁰⁹; così i giovani architetti senza alcun complesso di inferiorità avrebbero potuto sviluppare i suoi progetti, come anch’egli fece rispetto all’opera dei maestri, senza per questo essere considerati degli epigoni o al limite del plagio. Questo non significa che si può procedere solo attraverso “riporti didascalici” come definiti da Vittorio Savi, confrontando Rossi e Loos come maestro, perché lavorare con i riferimenti può invece come in questo caso sollecitare quelle componenti “ambigue, personali, poetiche” (che sempre Savi riconosce in Rossi) che alimenteranno un’intera ricerca.

L’interesse non è tutto concentrato nella ricchezza dell’interno, dove comunque riconosciamo, la ricerca nella scansione delle scene, sottilmente differenti lungo l’attraversamento della sezione e definite dalle soglie tra le stanze private; anche all’esterno Rossi esprime quella sensibilità per gli sfondi «che più li guardi dietro gli edifici e più avanzano, e si trasformano nel clou di ciò che deve essere rappresentato»¹¹⁰ e per la loro sovrapposizione come *scene fisse* maturata ne “L’architettura della città”. Anche nelle fotografie, come influenzate dalle fotografie di Loos da lui selezionate per Casabella, l’obiettivo è l’evidenziazione dei volumi bianchi e stereometrici, dell’assenza di qualsiasi tipo di ornamento e dettaglio quasi da far dubitare che l’edificio sia completato: un senso di sospensione che sottolinea il carattere astratto dell’opera, che così appare

108 Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria e opere*, Idea Books, Milano 1982, p.

109 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano

1999, 25, *Architettura*, 18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979.

110 Vittorio Savi, *L’architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano 1976, p. 58.

Aldo Rossi, Villa ai Ronchi,
1964. Lo spazio del soggiorno

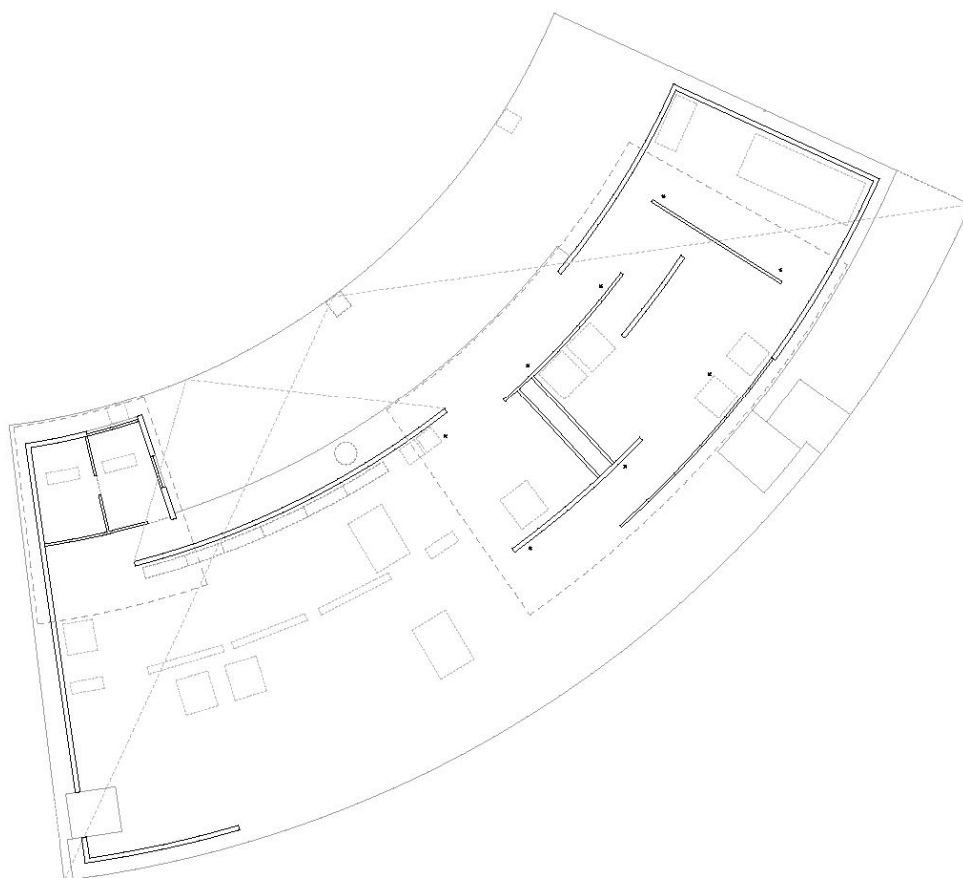
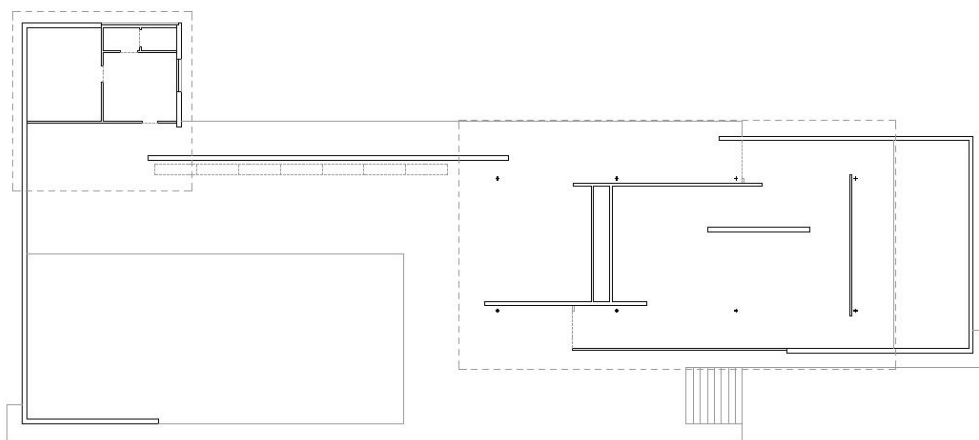


sorprendentemente prossima al modello di Loos per Venezia che si stagliava da uno sfondo nero.

Il paesaggio è omogeneo su tutti i fronti della casa e appena accennato; gli alti fusti della pineta dei Ronchi appaiono più come una trama che si interpone tra l'architettura e l'osservatore che il ritratto di un luogo specifico; questa condizione di quiete visiva fa sì l'attenzione che si rivolga tutta all'articolazione dei volumi, e anche forse soprattutto alla posizione e alla proporzione delle bucatore che ad essi sono sottratte, alcune minute, altre allungate (le nicchie annerite a china, le edicole per le *images*): un angolo di un ambiente interno svuotato in facciata, che non lavora con la superficie – come per le altre finestre – ma soppesando il volume più alto e distogliendo l'attenzione dalla scala esterna, elemento forse spurio per Rossi della composizione. È come se l'opera ritorni alla fotografia, trattata alla stregua di un diagramma, una rappresentazione esatta e iconica dell'opera, che come nel riferimento di partenza, come *medium* transculturale, la rende suscettibile di nuove e future trasposizioni.

Modulazione

LUDWIG MIES VAN DER ROHE, PADIGLIONE DI BARCELLONA, 1929
OMA, CASA PALESTRA, 1986



Ludwig Mies van der Rohe,
Padiglione di Barcellona, 1929.
Pianta

OMA, Casa Palestra, 1986.
Pianta

0 5 20 50
| | | |

*La modulazione è una variazione del messaggio ottenuta attraverso il cambiamento del punto di vista, quando ci si rende conto che la traduzione letterale o la trasposizione conduce a una frase grammaticalmente corretta, ma che si scontra con lo spirito della lingua d'arrivo*¹¹¹.

La modulazione si mette in opera quando si necessita di un cambiamento della semantica o del punto di vista del testo sorgente; nella modulazione si innesta una variazione per differenza, contrasto, ribaltando il nucleo da tradurre di partenza, ma pervenendo allo stesso senso. Una modulazione si realizza quando una traduzione alla lettera, sebbene risulterebbe corretta dal punto di vista grammaticale, viene tuttavia ritenuta inadeguata nella lingua d'arrivo.

La modulazione in architettura lavora attraverso quelle trasformazioni che allontanano un effetto di straniamento che comporterebbe la riproduzione “alla lettera” di un’opera passata, seppur giudicata necessaria. Come accade anche in musica nella modulazione si ha un trasporto significativo in un’altra tonalità, mantenendo invariato il brano di partenza, che continua a riconoscersi seppur distribuito su una nuova scala.

Rem Koolhaas nella prima decade della sua carriera, sperimenta, dal punto di vista di questa ricerca, più di un procedimento traduttivo nel processo dei progetti condotti a termine; ogni riferimento infatti pare esigere una diversa predisposizione alla traduzione, e mentre con Le Corbusier abbiamo assistito ad un più radicale *copy-paste*, nella lettura attiva di Mies van der Rohe, testimoniata dall’attenzione posta nel 1985¹¹² con la pubblicazione di alcune sue fotografie nel numero monografico de “L’architecture d’aujourd’hui” – a un anno dalla ricostruzione del padiglione a Barcellona completata nel 1986 – si assisterà a tentativi più significativi di trasporto e trasformazione dell’originale come adattamento ad una sopraggiunta condizione.

Questo primo indizio si farà spazio a un anno di distanza quando, Koolhaas realizza per la Triennale di Milano del 1986, “Casa Palestra”, una installazione provocatoria ma anche al tempo stesso velocemente dimenticata. L’architettura del padiglione è semplice, ma l’operazione concettuale messa in campo squisitamente artificiale – come l’ha definita anche Ferlenga – perché Koolhaas riproduce, traducendolo, il padiglione di Barcellona, modulando la sua personale versione lungo la curvatura della galleria dell’edificio della Triennale.

Mario Bellini e George Teyssot chiedono a Koolhaas e agli altri partecipanti di ragionare sul “Progetto Domestico”, realizzando delle sperimentazioni sulla casa degli uomini tra noti archetipi e prototipi contemporanei.

Koolhaas stava negli stessi anni rileggendo Mies e nell’interpretazione del tema abitativo individuato dai curatori scelse di riprodurre uno tra i suoi edifici senza uno specifico programma, «una stanza inutile, assolutamente e deliberatamente inutile»¹¹³ direbbe Perec, uno spazio che senza un contenuto prefissato non avrebbe rinvio a nulla dove poter anche solo per qualche istante «scacciare le funzioni, i ritmi, le abitudini, come scacciare le necessità»¹¹⁴ e subito re

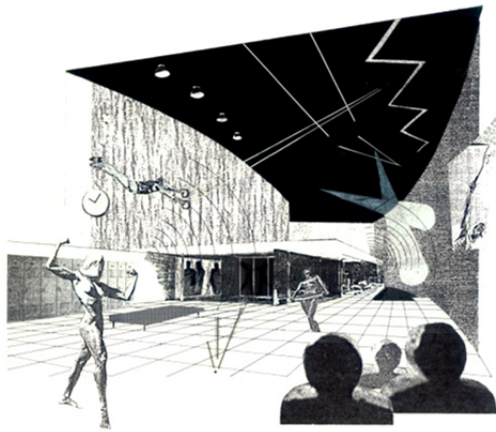
111 Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., p. 51. (tda).

Gli esempi di modulazione dal francese all’inglese che gli autori portano all’attenzione dal punto di vista del lessico, della sintassi e del messaggio sono rispettivamente: “Peu profond/Shallow”, “Donnez un peu de votre sang/Give a pint of your blood”, e “Complet/No vacancies”.

112 Cfr. OMA (numero monografico), «L’architecture d’aujourd’hui», 238, 1985, pp. 1-112.

113 George Perec, *Espèces d’espaces*, Éditions Galilée, Parigi 1974, p. 66, tr. it. *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 42

114 *Ivi*, p. 43.



OMA, Casa Palestra, 1986.
Collages

immaginarne di nuove, inserendovi nuovi e contemporanei significati; l'architettura "originale" è trattata in questo caso come puro materiale in attesa di trasformazione, perché inadatto da solo a rappresentare il nuovo tempo. D'altronde anche attraverso le sue vicende meramente storiche, il padiglione aveva già, secondo Koolhaas perso ogni carattere di fissità, e la sua condizione "mobile" sosteneva la possibilità di future rielaborazioni; si sfatava così ogni concezione solo simbolica del padiglione, ma tipica di tutti gli studi artistici in tutta la prima parte del Novecento, una sacralità che impediva di riconoscerla come un tassello di un sistema di relazioni formali più vasto e all'interno di una sequenza formale suscettibile di trasformazioni per la sua continuazione.

Lo strumento di ricerca e deformazione del padiglione di Mies è in questo caso il collage; per Casa Palestra Rem Koolhaas ne elabora 30, in bianco e nero; alcuni elementi, come i muri, i pavimenti e le colonne, sono direttamente ritagliati ed estratti dalle fotografie del padiglione di Barcellona, da sfondo a quell'insieme di figure ed oggetti che popoleranno le composizioni, e caratterizzeranno l'atmosfera del padiglione e l'allestimento effettivo del padiglione per la Triennale. Il collage libera le potenzialità espressive di ciascun elemento assemblato pur non rivelando ancora la spazialità complessiva: un mezzo autonomo, che non tenta di riprodurre la realtà prefigurata a tutti i costi, sublimandola, ma apre ulteriori possibilità di esplorazione di quello stesso contenuto; molto spesso infatti, il collage è usato per effettuare un passaggio concettuale, ed è quindi un momento intermedio del progetto, che aiuta a compiere delle scelte, non tutte ancora attraversate.

Più collage però, come fotogrammi, riescono comunque a rendere l'esperienza dell'intero intervento; Rem Koolhaas guarderà agli stessi collage di Mies e alle sue composizioni, ma li considererà come solo un layer su cui equivalentemente sovrapporre la vita di tutti i giorni ad esempio ritratta nel collage neo-dada di Richard Hamilton "Che cosa rende le case di oggi così diverse, così attraenti?" da cui comunque trarrà ispirazione.

Nel progetto Koolhaas non tenta di reiterare il vecchio significato del padiglione, ma ne raggiunge uno nuovo modulandone la forma.

La rappresentazione da cui dipartono tutte le trasformazioni introdotte da Koolhaas e attraverso la quale è possibile identificare la tipologia di traduzione è in questo caso la pianta: in essa è evidente l'operazione di modulazione lungo il raggio di curvatura dell'edificio preesistente in cui Casa Palestra si inserisce. I pochi e precisi tratti "neri" di Mies vengono invertiti in una nuova pianta, che, stavolta a fondo nero e linee bianche, registra l'esperienza di attraversamento del padiglione ed elenca le luci, i suoni, le parti riflesse, le proiezioni, elementi fissi e temporanei di supporto alla vita e all'esperienza del padiglione. Queste

rappresentazioni già suggeriscono tutti gli apporti sensoriali e psichici, che la versione tradotta di Mies aggiunge e che non sono, secondo il curatore estranei a quella ricerca edonistica, al rigore e all'astrazione propria delle origini, ma si rendono invece come il giusto fine di quelle narrazioni esperienziali e sperimentali di vita che quegli stessi spazi nella loro laconicità avrebbero suscitato.

Casa palestra avrà, a dispetto di ogni critica del testo tradotto, «un'aura sorprendente»¹¹⁵, rovesciando il mito modernista della sua sparizione attraverso la pratica riproduttiva e attivando invece l'idea di una sua migrazione capace, nelle successive versioni, di accrescere l'originalità dello stesso originale, illuminando nuovamente nella contemporaneità.

Negli alzati Casa Palestra è stata concepita per rinviare ad una sorta di “sky-pavillion”¹¹⁶, come collocato sul punto più alto di un grattacielo, fatto per godere della vista di una metropoli americana. A differenza del padiglione di Mies, i materiali utilizzati sono poveri (pannelli in OSB), e non destinati a durare a lungo, che da un lato risulta coerente con l'espressa effimerità del punto di vista di Koolhaas sul Moderno, dall'altro con la possibilità di considerare i “materiali da costruzione” alla stregua degli oggetti che coesistono nella scena da comporre (proiettori, condizionatori, altoparlanti), come se nessuna parte di quest'ultima fosse fissa (alla Rossi). Una voce umana astratta come una colonna sonora fuori campo invita alla partecipazione all'esercizio ginnico e al piacere sessuale, la statua bronzea che riproduceva l'Alba di Kolbe è stata sostituita dalla figura di una donna con il volto coperto e dedita all'esercizio del *body building*.

Alcune logiche di partenza sono quindi naturalmente ribaltate, ma l'esito finale non per questo comunica nel visitatore un senso di estraneità, Luigi Ghirri ad esempio vi leggerà attraverso la fotografia del padiglione tutta l'autentica complessità del paesaggio domestico nella contemporaneità.

Koolhaas stressa le potenzialità della forma moderna fisicamente e non soltanto figurativamente per comprendere fino a dove e che tipo di qualità spaziali essa dischiude. Il corollario di questa ricerca sulla manipolazione dello spazio “vuoto” dei riferimenti moderni, è l'assemblaggio complesso di oggetti (schermi televisivi, colonne doriche decorative, vestiti) con i suoni e le voci che un ambiente così immaginato avrebbero potuto emettere; anche la statua di Kolbe è ribaltata nell'aspetto e nella semantica: le proporzioni del corpo della nuova scultura di Koolhaas non sono innate né raggiunte naturalmente, attraverso una sana propensione alla cura di sé stessi, ma la donna di Casa Palestra ha un corpo mascolino, esibizionista, “modernista agli steroidi”¹¹⁷, artificiale, simbolo essa stessa di una forzatura della forma, di un “massacro metabolico”¹¹⁸ alla scoperta delle sue inesplorate potenzialità.

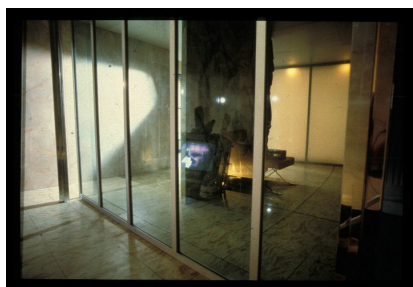
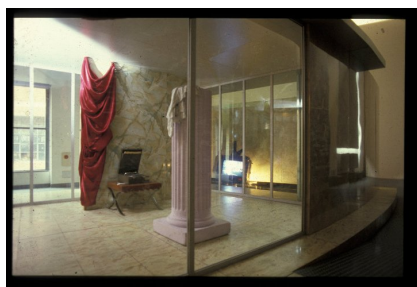
L'intertesto, come sempre è ricco, e immagini e forme cristallizzate nella mente dell'architetto traduttore si dispongono sulla traiettoria dell'invenzione: ritorna la forza espressiva della “City of light” del Diorama di Manhattan dell'Esposizione Universale di New York del 1939 già pubblicato in “Delirious New York” del 1978, e le immagini indotte da Bellini e Teyssot dell'appartamento di Erwin Piscator a

115 Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza, Roma 2006, p. 125.

116 *Ivi*, p. 124.

117 Cfr. Luis Castillo Villegas, *Modernism on steroids. Casa Palestra, The domestic project*, «Oase», 94, 2015, pp. 79-82.

118 *Ivi*, p. 81.



Luigi Ghirri, Il progetto domestico. XVII Triennale di Milano, 1986

OMA, Casa Palestra, 1986. Fotogrammi dell'installazione

Berlino di Marcel Breuer del 1926 – l'arredamento in pochi e leggeri pannelli di legno e tubolari d'acciaio a vista che si legavano all'attrezzatura da ginnastica con il *punch ball* ben in vista che occupava una intera parete della camera da letto di Piscator – o il *gymnasium* di Walter Gropius all'Esposizione di Berlino del 1931.

Questa traduzione ha distrutto l'originale? E in questo caso si fa riferimento ad un'idea specifica di originale o piuttosto ad una vaga, sfuggente visto che è difficile da definire per il padiglione di Mies? Prima progetto, poi edificio, poi archeologia e ancora fotografia ritoccata. Koolhaas si riappropria, dopo molte mani, sul progetto del padiglione, aggredendolo, dimostrando come si possano esplicitare anche le dimensioni nascoste dell'architettura moderna, in un momento in cui era «presentata come priva di vita, puritana, vuota e disabitata»¹¹⁹. Partendo dalla considerazione che l'architettura moderna si è mossa nelle fila di una autoriflessa ricerca edonistica, Koolhaas arriva a dire che la stessa severità, astrazione e rigore proprie del Movimento Moderno sono state e si rendono come innesco per sperimentazioni provocatorie ma che in realtà abbracciano la complessità sottaciuta della vita moderna.

119 «A slice of modernity. In the recent attacks, modern architecture is always presented as lifeless, puritannical, empty and uninhabited. It has always been our intuition however, that modern architecture is in itself a hedonistic movement... we try to illustrate this point by bending the Barcelona Pavilion and systematically develop a project of its all human occupancy related to physical culture in the widest possible sense of the word. The house will show its perfect appropriateness for even the most suggestive aspects of contemporary culture...», in «Domus», 671, 1986, p.57.



City of light, Esposizione
Universale di New York, 1939

Marcel Breuer, appartamento
di Erwin Piscator a Berlino,
1926



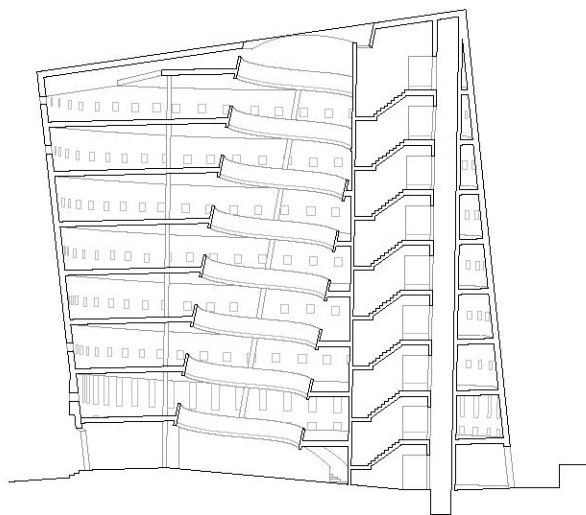
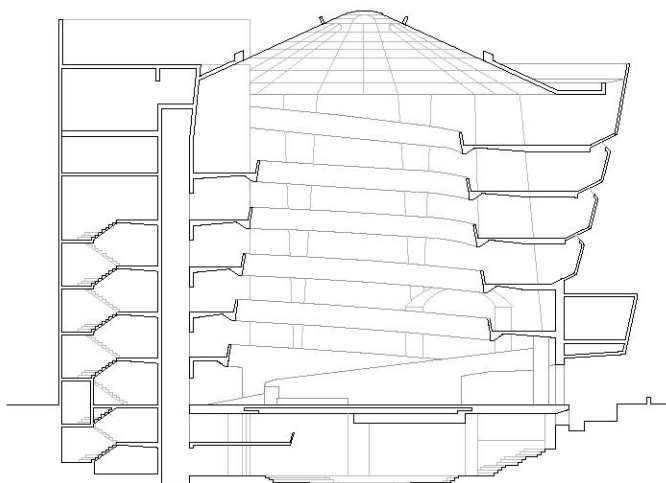
L'importanza, dal punto di vista dell'iconicità del riferimento sembra dare a prima vista all'operazione un senso profondo di elusività, di rinuncia a priori della forma; in realtà, le trasformazioni come abbiamo visto sono molte e nulla si riduce ad una replica dell'opera prima.

L'obiettivo profondo dell'operazione di Koolhaas rispetto all'architettura di per sé, è verificare le sue possibilità a partire dalle possibilità offerte dal riferimento, concepire il progetto come un complesso esercizio complesso di modifica di ciò che è stato già sperimentato, scoprire tra le sue pieghe le mancanze possibili, quelle che colmate possono ridare un nuovo significato e realizzare un effettivo cambiamento. L'architettura in questo senso per Koolhaas esprime una questione solo quando realizza la sua "verifica di esercizio" – sottoposta in questo caso ad uno sforzo massimo – consentendo alla vita di aderirvi e svolgersi così al suo interno.

Equivalenza

ALVARO SIZA, PROGETTO PER I NUOVI UFFICI DOM, COLONIA 1981

FRANK LLOYD WRIGHT, SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM , NEW YORK 1959.



Alvaro Siza, progetto per i nuovi
uffici DOM, Colonia 1981.
Sezione

0
|

5
|

20
|

50
|

Frank Lloyd Wright, Solomon
R. Guggenheim Museum ,
New York 1959. Sezione

Abbiamo sottolineato in diverse occasioni che è possibile che due testi rendano conto della stessa situazione mettendo in opera mezzi stilistici e strutturali completamente differenti. Si tratta in questi casi di un'equivalenza¹²⁰.

Nell'equivalenza due lingue descrivono la stessa situazione, senza la necessità che intercorra una deliberata corrispondenza formale o semantica, lavorando con l'uso di strutture o espedienti linguistici e stilistici diversi. In questo caso è come se l'oggetto della traduzione fosse un problema universale, non specifico ed irripetibile di una determinata cultura, e proprio per questo motivo il grado di trasformazione può essere anche molto alto dal momento che non c'è una pretesa di sinonimia tra i risultati.

Per il progetto di architettura l'equivalenza è la comparazione di due risposte ad un medesimo tema, o anche ad un tipo ricorrente; il riferimento, inteso come abbiamo già visto come ponte, come necessaria corrispondenza, mai come in questo caso, è un pretesto per mettere in discussione questioni più generali, e rinviare ad altre forme, sempre più universali e quindi consolidate.

Come Aldo Rossi nel primo progetto, come Rem Koolhaas nel primo decennio della sua carriera, anche Alvaro Siza esplicita l'uso dei riferimenti in alcuni concorsi degli anni Ottanta. Il progetto per i nuovi uffici DOM vicino Colonia (vinto però dall'architetto svedese Timo Penttilä), si configura come un esempio di equivalenza. Siza mette in opera una sensibile trasformazione della forma a spirale – estremamente conclusa – del Guggenheim di Frank Lloyd Wright, che si configura in questo caso come l'opera prima, originale.

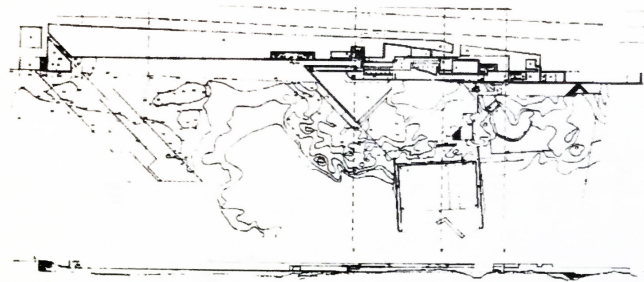
Questa volontà di sperimentazione organica, è esito di un'influenza diretta esercitata su Siza da Wright: essa, prima ancora di esprimersi nella spirale di Colonia, è già compiutamente manifesta nel progetto per le piscine di Leça da Palmeira, dove ritroviamo un chiaro riferimento alla pianta di struttura diagonale della Scuola di Architettura di Taliesin West del 1937 oltre che in un sottile orientalismo nel ricorso all'uso dello "sfondo illusionistico" per l'acqua (la pratica dello "shakkei", come ci riferisce Kenneth Frampton¹²¹) e agli orizzontali muri in cemento. Questo ascendente, non è legato ad un momento isolato dello sviluppo della sua poetica, ma ritorna con varie modalità di espressione in più progetti e con una evidenza maggiore negli studi preliminari del progetto, ; in una nota del 1992 infatti Siza scrive: «Mi interessa il concetto di organico in architettura nel senso che Frank Lloyd Wright propone: relazionamento tra tutti gli elementi della costruzione, in modo che il tutto e le parti si generino e si influenzino mutuamente. Sincretismo e non presupposti formali. In un'epoca in cui ogni volta di più quegli elementi sono normalizzati e prefabbricati, l'architettura esige un distacco dalla continuità del materiale, o dalle transizioni dolci. Il relazionamento tra materiali e forme autonomi è sincopato e include rotture, come succede in (alcune) architetture decostruttiviste. La sintesi tra espressionismo e naturalismo alimenta la riflessione e la produzione contemporanee»¹²².

120 Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., p. 52. (tda).

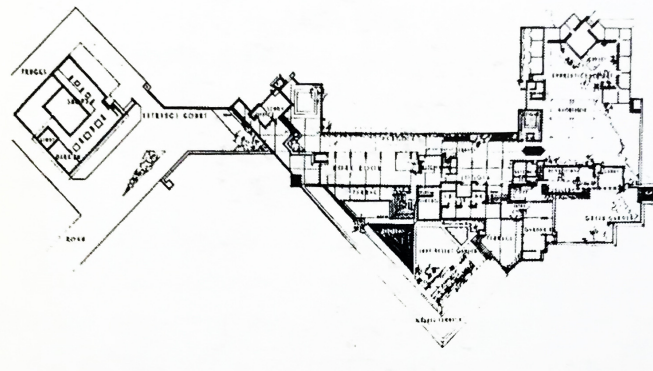
Gli esempi per questo procedimento di prestito dal francese all'inglese che gli autori propongono sono relativi ai proverbi; ad esempio "Comme un chien dans un jeu de quilles", diventa "Like a bull in a china shop".

121 Kenneth Frampton (a cura di), *Alvaro Siza: tutte le opere*, Electa, Milano 1999, p. 18.

122 Álvaro Siza, Pedro de Llano, Carlos Castanheira (a cura di), *Álvaro Siza: opere e progetti*, Electa, Milano 1995, p. 78.



Alvaro Siza, Piscine di Leça da Palmeira, Matosinhos, 1966. Planimetria e prospetto



Frank Lloyd Wright, Taliesin West, Scottsdale, 1937. Pianta

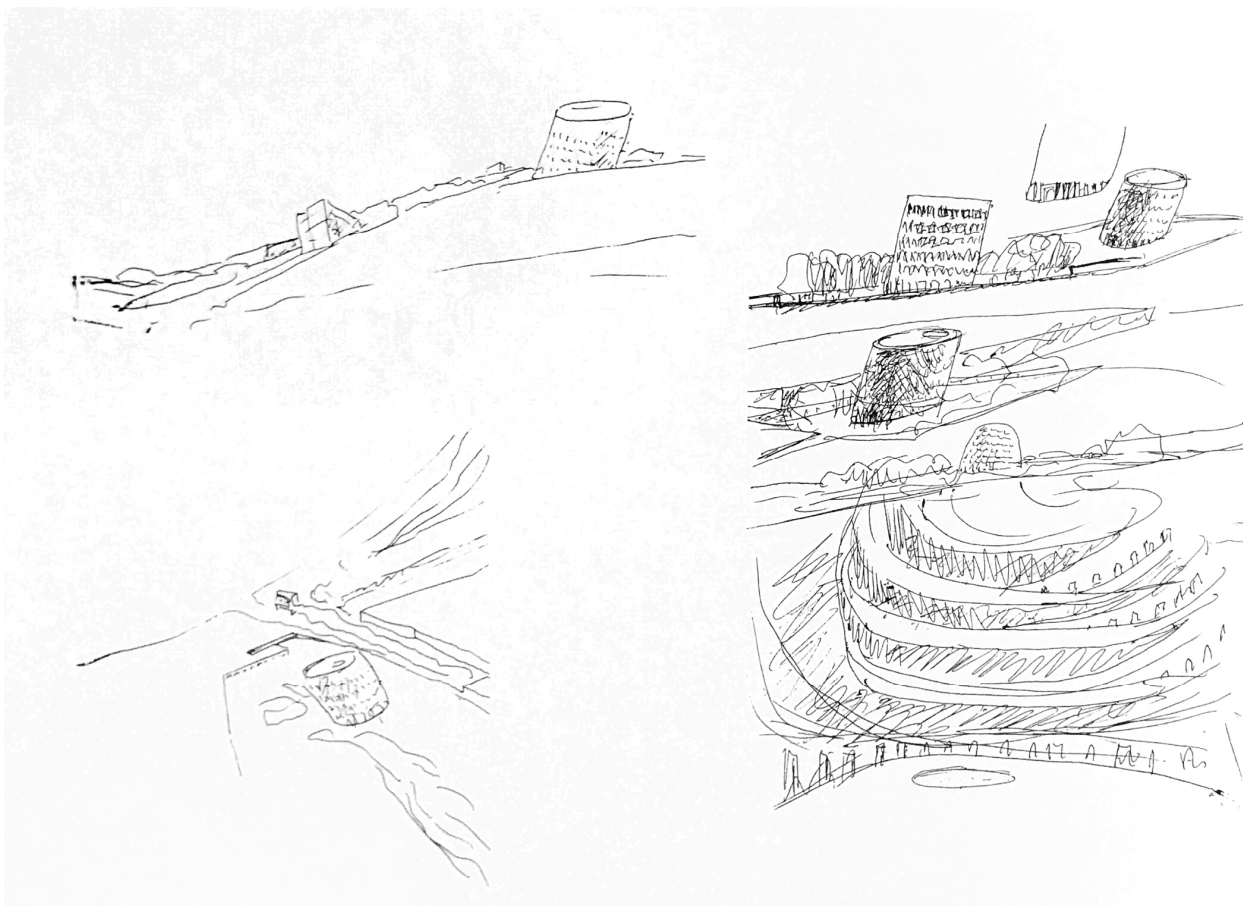
Potremmo pensare che nell'elaborare la proposta per il concorso, è come se si desse un vincolo, anche non presente all'interno del bando; questo vincolo è "la situazione" che viene descritta dal procedimento dell'equivalenza, da rendere – tradotta – nel nuovo progetto, e che, quando assente lascia all'architetto la "pagina bianca". Il vincolo è la costruzione di una forma a spirale, babelica ed archetipica e la traduzione è la conformazione di una risposta rispetto alla definizione della "situazione" nel proprio immaginario, comune per cultura a tutti gli uomini. Così Wright e Siza sono equivalenti, perché con la propria forza immaginativa, con il proprio bagaglio stilistico ed idea di struttura, danno risposte differenti allo stessa domanda.

La presenza di un riferimento così esplicito però non fa sì che le scelte di progetto siano univocamente determinate: in un primo schizzo infatti è possibile osservare come Siza misura la possibile letteralità con il riferimento ricercando alternative soluzioni per la copertura.

Il volume è dimensionato su quello di Wright, e gli edifici hanno quasi precisamente la stessa altezza, ma Siza lavora quasi subito con la forma del cilindro chiuso, una torre di 30 metri, poi inclinato verso la piazza anch'essa in pendenza, ma convergente all'edificio, acuendone l'esperienza della sezione interna. Così, in questo caso è proprio attraverso la sezione, rappresentazioni equivalenti, che è possibile misurare perdite e compensazioni di questo tipo di traduzione.

Anzitutto l'inclinazione decisa da Siza, differente da quella di una ziggurat o torre di babele inversa, gli consente di concepire l'edificio come un punto focale rispetto al complesso industriale di edifici industriali e minuto circostante.

Siza ha poi dovuto soddisfare un programma inevitabilmente diverso che ha richiesto un'organizzazione spaziale più complessa del museo di Wright dovendo incorporare alla *promenade* definita dalla rampa lungo la spirale anche 5000 mq di spazi destinati agli uffici, 10 per ciascun piano posti come coronamento del percorso ascendente.



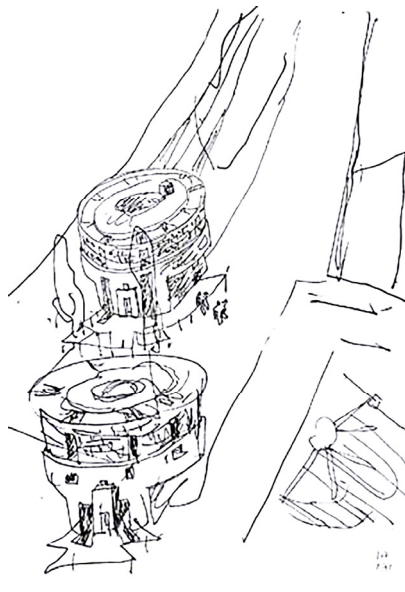
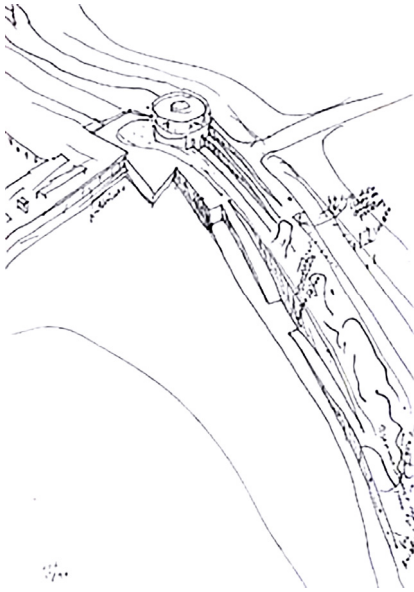
Alvaro Siza, progetto per i nuovi uffici DOM, Colonia 1981.
Schizzi

A differenza di Wright che lavora su una pianta libera per ogni piano che diventa lo spessore della stessa rampa, tra gli spazi degli uffici e la facciata, Siza pone una ulteriore rampa posta a 9 metri di diametro dal centro definisce il “vero spessore” del volume dell’edificio caratterizzando una seconda circolazione, centripeta, e destinata ai soli addetti. Il vuoto centrale penetra l’intera profondità dell’edificio ed è sormontato da una cupola vetrata, questa volta non emergente dal volume ma ottenuta nello spessore dell’edificio ed in direzione opposta all’inclinazione della torre.

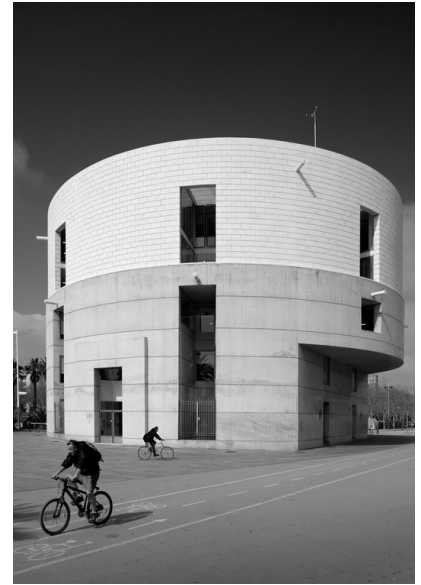
Quindi il volume di Siza, rispetto a quello di Wright si deforma ma dall’esterno non tradisce plasticamente l’esperienza della distribuzione elicoidale degli spazi; l’unico indizio è l’andamento a spirale delle minime aperture nel prospetto con la luce zenitale al centro rinviano intertestualmente più indietro nel tempo, a Boullé e a quei riferimenti “proto-illuministi” ben definiti negli scritti critici di Frampton.

A questo proposito Peter Testa¹²³ ha sottolineato, quella capacità duplice di Siza di attingere sia al carattere dei luoghi che a quei paradigmi, sdoppiati e quasi ossessivamente ripetuti (pensiamo all’iconico ma non per questo irripetibile grande vuoto della loggia della Tristan Tzara House di Adolf Loos che ritorna sia nell’edificio H della Facoltà di Architettura di Porto che nella casa Duarte realizzata a Ovar sempre negli anni ottanta), in più progetti, dove elementi e ricerche ritornano, nell’idea di progetto come un’unica grande opera ininterrotta da precisare e rimettere in discussione in ogni ricerca successiva. Non è un caso che il progetto di Colonia, mai effettivamente realizzato, troverà comunque una continuazione, partendo dagli stessi studi e per mezzo dello stesso tipo di prospettive nel Centro Meteorologico di Malaga del 1992.

123 Cfr. Peter Testa, *Alvaro Siza*, Martin Fontes, San Paolo 1998.



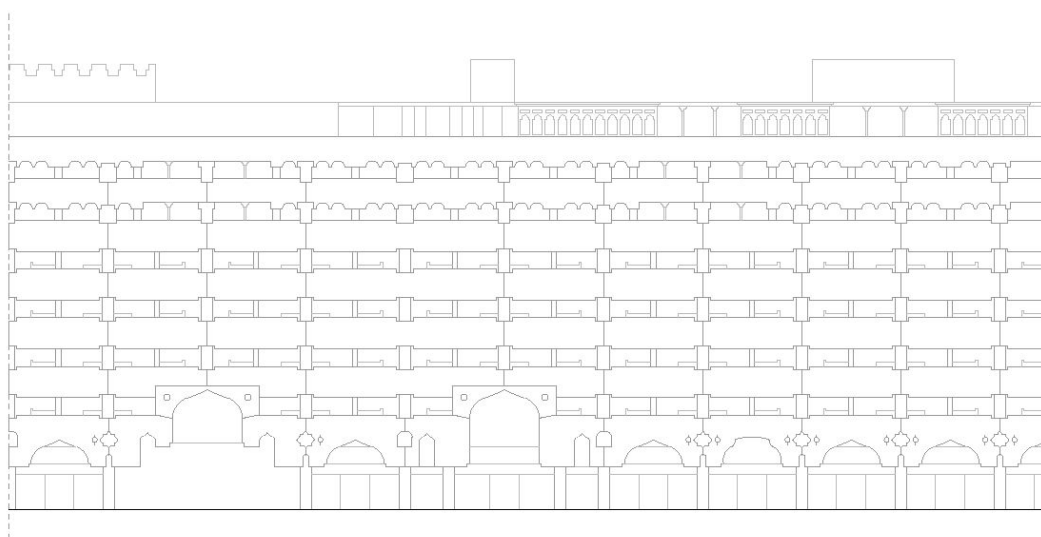
Alvaro Siza, Centro
meteorologico del villaggio
olimpico, Barcellona, 1990



Adattamento

LE CORBUSIER, UNITÉ D'HABITATION DI MARSIGLIA, 1947

VENTURI, RAUCH AND SCOTT BROWN, EDIFICIO ESIDENZIALE E COMMERCIALE A KHULAFI STREET, BAGHDAD 1981



Le Corbusier, Unité
d'Habitation di Marsiglia, 1947.
Prospetto

0 5 20 50
| | | |

Venturi, Rauch and Scott
Brown, Edificio esidenziale e
commerciale a Khulafa Street,
Baghdad 1981. Stralcio del
prospetto

*Con questo settimo procedimento raggiungiamo il limite estremo della traduzione: si applica a dei casi in cui la situazione a cui si riferisce il messaggio (di partenza) non esiste nella lingua di arrivo, e può essere creata in relazione ad un'altra situazione, che è considerata equivalente*¹²⁴.

L'adattamento prevede un inevitabile cambiamento nel riferimento culturale alla traduzione, facendo sì che questo procedimento non lavori solo a livello sintattico, ma condizioni anche lo sviluppo delle idee sul testo e a partire dal testo. Gli effetti di un adattamento sono permanenti ma l'assenza di adattamento in alcune traduzioni genera un senso di straniamento in chi legge.

Il livello di difficoltà, come gli stessi francesi Vinay e Darbelnet confermano, cresce, e raggiunge con questo procedimento un punto di massimo, così avvalorando così questa ipotesi lo stesso Umberto Eco sottolinea con forza che «l'adattamento costituisce sempre una presa di posizione critica»¹²⁵, dove l'attenzione del traduttore ad ogni trasformazione innescata è altissimi; anche nella traduzione propriamente detta il traduttore mantiene un atteggiamento critico in tutto il processo traduttivo ma implicito, senza sentire l'esigenza di mostrarlo e farlo divenire parte manifesta del risultato ma che invece «costituisce il succo dell'impresa di trasmutazione»¹²⁶.

Anche la migrazione di forma in architettura esige spesso un adattamento, inteso dal punto di vista della traduzione, un progressivo inserimento di un elemento fino a quel momento inusitato che si modifica per entrare in una nuova cultura e modifica significativamente il luogo di arrivo – anche da un punto di vista culturale – da quel momento in poi.

L'asse nord-sud tracciato in "Poésie sur Alger"¹²⁷ da Le Corbusier per seguire il movimento delle Unité d'Habitation attraverso il Mediterraneo sembrava non contemplare altre eventuali direzioni; in ogni caso la traccia di questa propagazione non presumeva delle variazioni consistenti del modello, almeno negli intenti iniziali; eppure, nonostante lo *sprawl* delle Unité nelle *banlieu* parigine e francesi, o la ricerca più spinta di Candilis in Marocco con l'ATBAT-Afrique, la resistenza del modello, nella sua prima conformazione, si misura anche dopo decenni di distanza, nonostante le sopraggiunte variazioni. Per spiegare questo procedimento traduttivo, si è dovuto scandagliare l'archivio alla ricerca di quegli esempi di traduzione architettonica che pure rinviando precisamente ad un riferimento, in nessun caso ne esemplificassero la riproduzione trasformata.

Il progetto di Venturi per le nuove residenze ed attività commerciali su Khulafa Street a Baghdad è da più punti di vista un esempio di *adattamento*. Si intende approfondire questa interpretazione specificamente del progetto e non dell'edificio completato, perché molti dettagli previsti andranno persi¹²⁸ nella

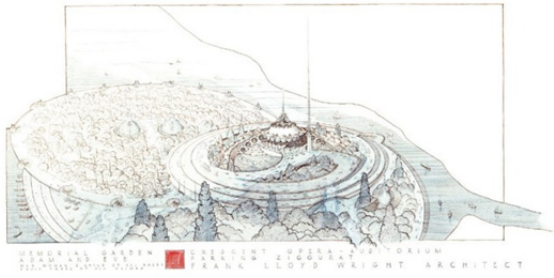
124 Vinay, Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, cit., pp. 52-53. (tda). Il famoso film "Trois hommes et un couffin", attraverso il procedimento dell'adattamento diventa ad esempio "Three men and a baby".

125 Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* cit., p. 336.

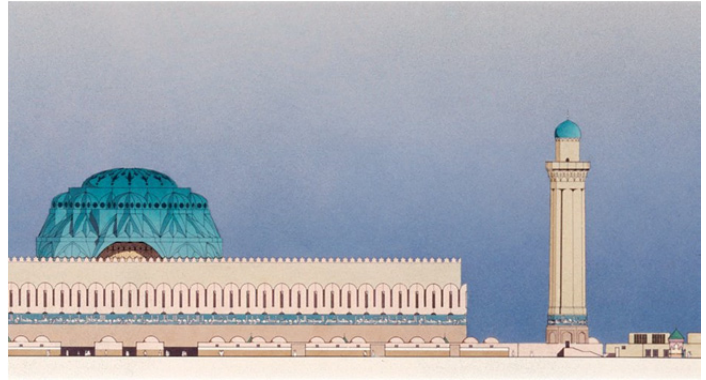
126 Ibidem.

127 Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, Éditions des Falaises, Parigi 1950.

128 In questo specifico caso studio si potrebbe ancora approfondire il filone di Robin Evans esposto nella prima parte della tesi, nello stato dell'arte, che si è occupato di comprendere che tipo di traduzione intercorre nel passaggio da un progetto disegnato ad uno eseguito, indagando quello spazio di *in-betweenness* tra medium diversi, tra intenzione e realizzazione, tempi e geografie differenti, ma non è questo il taglio preso dalla ricerca.



Frank Lloyd Wright, Piano per la Greater Baghdad, Baghdad 1957-1959



Venturi, Rauch and Scott Brown, Progetto di concorso per la Moschea Nazionale di Baghdad, Baghdad 1982

realizzazione, affidata a tecnici e manodopera irachena con Venturi e Scott Brown a migliaia di chilometri di distanza.

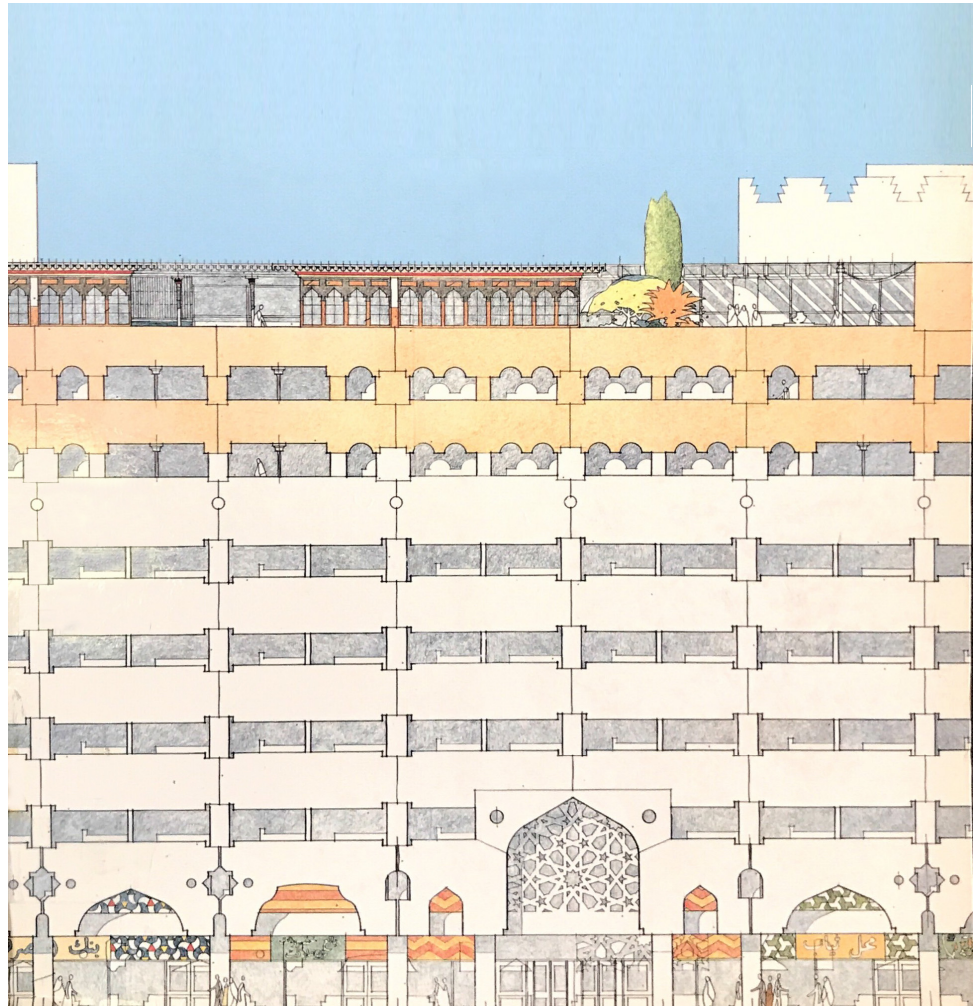
Il progetto fu in mostra alla II Biennale di Venezia del 1982 diretta da Paolo Portoghesi e dedicata all'“Architettura nei Paesi islamici”; la rappresentazione di uno stralcio della facciata principale situata a nord-est su Khulafa street, completamente colorata dei toni prefigurati dagli architetti per la realizzazione, fu scelta come immagine per la copertina del catalogo. Nella mostra è stato possibile osservare come da Wright a Venturi molti architetti del Moderno e di quello che è stato definito periodo postmoderno hanno contribuito a costruire la città contemporanea di Baghdad, ciascuno costruendo il suo “castello” (nell'ombra di Saddam Hussein), mai del tutto occidentale, espressione invece di una sensibilità di tipo *site-specific*.

L'edificio è solo uno dei progetti previsti da un piano più ampio curato dal gruppo di architetti TAC di Cambridge fondato da Walter Gropius che negli intenti vedeva Khulafa Street come un nuovo importante asse urbano, e l'edificio di Venturi Scott Brown come parte di un distretto commerciale più ampio. L'interpretazione del progetto come esito di questa strategia traduttiva è confermata dalla relazione di progetto e dal commento prodotto per accompagnare i grafici in mostra alla Biennale del 1982 dove Venturi parla precisamente dell'*adattamento* delle Unité in un edificio divenuto a cortina così che «il suo prospetto principale definisca uno spazio lungo il viale in un modo che è tradizionalmente urbano e tale che il brise-soleil sia un elemento volutamente decorativo oltre che funzionale»¹²⁹. Così su più livelli, evocativi e morfologici, l'edificio di progetto rientra manifesta il suo carattere di adattamento perché rispetto alle Unité si conforma in un *infill* urbano (scavalcando nella sua parte centrale tutto l'isolato e giungendo in una strada secondaria con una porzione ridotta di facciata), con un piano terra profondo, che immette una nuova soglia tra la strada con il suo marciapiede e gli spazi più interni dell'edificio reinterpretando la concezione dell'edificio libero e sospeso su un certo numero di appoggi (nel sotterraneo gli architetti realizzano la richiesta di un rifugio antiaereo).

A rinsaldare questa interpretazione, occorre ricordare che negli stessi anni anche nel progetto di concorso per la moschea di Baghdad Venturi e Scott Brown provano ad introdurre una tipologia – in questo caso – di sala ipostila, da “adottare ed adattare” – nel consueto meccanismo di traduzione – che sarebbe stata realizzata per la prima volta in Iraq sebbene già ammessa in altre realizzazioni equivalenti. Anche l'apparato decorativo subisce un processo di interpretazione, e si ritrova, adoperato con una scala maggiore e in una maniera

¹²⁹ AA. VV., *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982, p. 201.

Venturi, Rauch and Scott Brown, Edificio residenziale e commerciale a Khulafa Street. Immagine di copertina di *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982

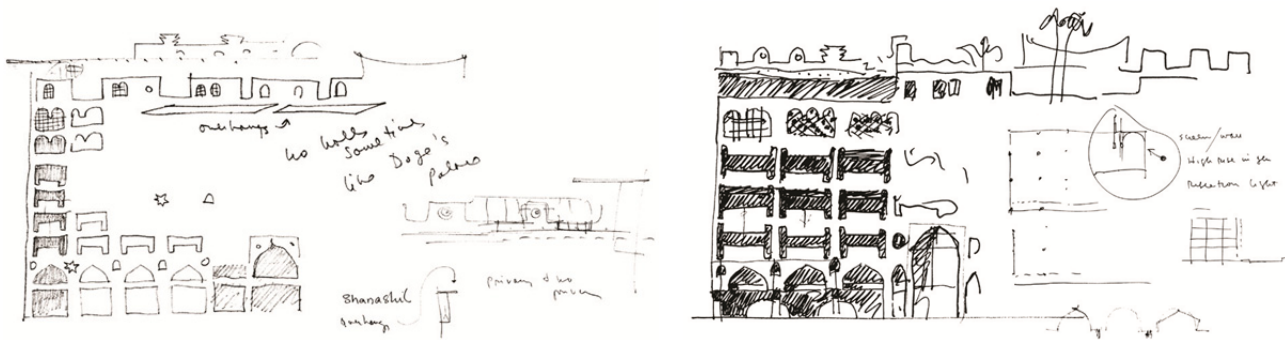


più eclettica negli esterni, richiamato con una dimensione più domestica negli interni della moschea.

La rappresentazione che, nel progetto per Khulafa Street, meglio permette di visualizzare la traduzione architettonica per mezzo dell'adattamento e di affondare questa intuizione è il prospetto, dove si concentra il lavoro più consistente di Venturi nel processo progettuale, a partire dall'elevato numero di schizzi preparatori che ci ha lasciato. Il modello delle Unitè non si era veramente diffuso in Medio Oriente, così gli architetti lavoreranno alla sua traduzione materiale e mediazione culturale attraverso il disegno.

Leggendo l'edificio – lungo oltre i 200 metri occupa un blocco e mezzo dell'isolato – dall'attacco a terra al cielo, il basamento con la galleria profonda che fa da soglia ai negozi che occupano il piano terra e il piano ammezzato si rapporta alla città, con gli ingressi definiti da portali a doppia altezza e vele sottoposte di cemento con intarsi ricavati; il corpo principale degli uffici di quattro piani, più fedele al modello delle Unitè, è composto da pannelli prefabbricati in cemento che ricavano delle logge in ombra che avanzano di un metro e mezzo rispetto al *curtain wall* più interno proteggendo così gli uffici dal forte irraggiamento; nei successivi tre, tradizionalmente organizzati, sono invece destinati alle case, ma anche a sale riunioni e spazi per i condomini.

Il modulo definito già dal piano terra dalla sequenza delle arcate su Khulafa street si mantiene lungo tutto il piano verticale pur caratterizzandosi ai vari livelli nella coniugazione delle diverse parti della facciata.



Venturi, Rauch e Scott Brown, Edificio residenziale e commerciale a Khulafa Street, Baghdad 1981. Schizzi

Le aperture a livello del portico e la loro specifica composizione sono a detta di Venturi & Scott Brown in parte “decorative” e sono state concepite per evocare l’architettura civica e residenziale irachena; come i pannelli metallici all’interno della galleria realizzati con motivi geometrici tipici islamici; si intravedono tra i portici, pannelli poi in smalto e porcellana colorati su supporti di legno con rappresentazioni di motivi tradizionali musulmani comuni nelle case tradizionali, collocati sui parapetti del piano superiore.

La facciata è urbana e manifestatamente lecorbusierana: si esprime attraverso la reiterazione dei brise-soleil per tutto il corpo dell’edificio rispondendo però adeguatamente al clima del luogo, visti gli studi di Le Corbusier sull’architettura vernacolare africana¹³⁰.

Negli ultimi livelli, destinati alle case, si ritrova la ricerca attenta sugli elementi trasposti di tipo tradizionale, come le schermature in legno delle terrazze e degli appartamenti che seguono un ricco profilo decorativo tradizionale.

Gli schizzi di Venturi & Scott Brown sono la traccia degli studi condotti attraverso i ridisegni dei principali simboli islamici; essi esprimono ancora una volta un controllato *bricolage*, un pastiche, l’unione di un certo simbolismo storicista, di elementi accuratamente selezionati rispetto alla rispondenza alla loro personale poetica, al linguaggio maturato fino a quel momento della loro ricerca, la traduzione araba anche del “decorated shed” come continuazione della ricerca americana.

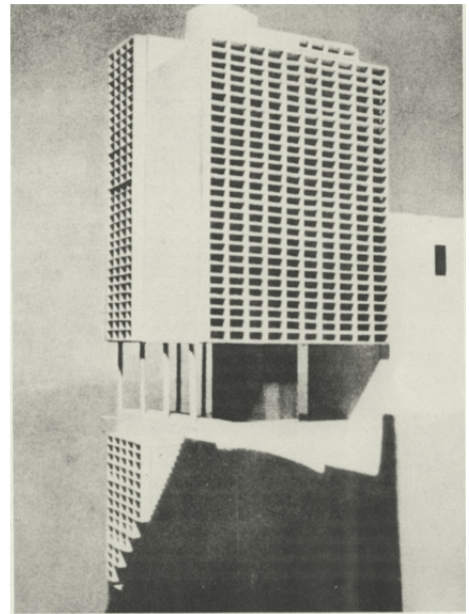
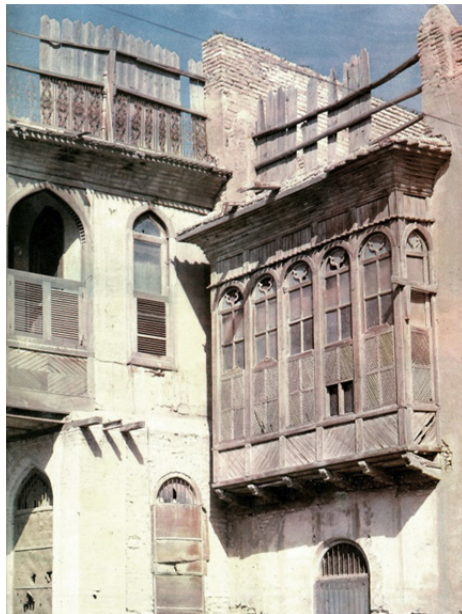
Le parti decorative sono concepite per richiamare l’architettura irachena tradizionale residenziale e civile per proporzione e forma; gli studi sulla storia dell’architettura araba sono condotti con l’aiuto di consulenti come Renata Holod che collaborava negli stessi anni anche al concorso per la moschea nazionale di Baghdad, procurando ai progettisti immagini provenienti dall’iconografia del mondo arabo, estratti e ricombinati all’interno dei progetti.

Inoltre ulteriori elementi costruttivi più specifici sono prelevati ed adattati, collocati in alcuni punti sensibili del progetto, nel basamento e nel coronamento: al piano terra, a contatto con la strada i pannelli metallici lasciati a vista nel porticato, con le trame e le decorazioni tradizionali rivisitate, i vari gradi di profondità delle arcate come nell’Università al-Mustansiriyya di Baghdad dei primi decenni del 1200 restituiscono un senso domestico alla monumentalità del basamento, un invito ad attraversare l’edificio o semplicemente al ripararsi in una zona d’ombra; agli ultimi livelli, il piano di case pure si riconcilia con una rinnovata tradizione e recupera l’uso del legno nei pannelli che rivestivano i tipici *shanasheel*, i balconi chiusi e sporgenti che il processo di “modernizzazione” del

130 Harris J. Sobin, *Veils and Shadows: Le Corbusier in North Africa, 1928-1936*, «Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society», 19, 1994, pp. 187-199.

I tipici *shanasheel* a Baghdad

Le Corbusier, *brise-soleil*.
Modello di studio



paese aveva portato lentamente a scomparire: così Venturi e Scott Brown li ridisegnano, arretrandoli però verso l'interno al contrario della tradizione costruttiva rispetto al filo del parapetto in cemento della facciata, perché le proporzioni di questo inserto non sarebbero comunque state rispettate dovendosi confrontare con una facciata di 9 piani (le tipiche case irachene non superavano i tre livelli) e la proporzione di Khulafa Street a differenza delle piccole strade strette (intrise di odori di spezie, erbe e caffè) comunque non poteva ritenersi equivalente alle condizioni dei piccoli villaggi dove queste case si inserivano. Questi elementi consentono a Venturi Scott Brown di restituire un senso di appropriatezza alle scelte ornamentali ottenute su superfici bidimensionali che estendono in oriente la ricerca sviluppata in America.

Così lo schizzo di Venturi riassume proprio questa condizione: la ricerca su un prospetto che si è concentrata su attacco a terra e attacco al cielo, - che rappresentavano gli elementi di concreta mediazione con il contesto - con i riferimenti dell'approfondimento di questi dettagli rileggendo attivamente la tradizione dell'architettura dei luoghi una volta definita la scelta di uno schermo mutuato direttamente dall'architettura delle Unité.

La porzione "bianca" del disegno è quella riferita al corpo degli uffici, quello "modernista" che pare lavorare con una riconoscibilità sulla lunga distanza, allungando la prospettiva di Khulafa Street con il suo ritmo serrato, e segnando una svolta nella scelta del linguaggio delle cortine dei nuovi edifici; un simbolismo a detta degli architetti "more modern and technological", in una facciata che è ancora, inevitabilmente un manifesto.

«Tuttavia secondo un'altra lettura, quella coerente con il punto di vista di Venturi e Scott Brown come architetti postmodernisti (nonostante dichiarino il contrario), gli stessi motivi possono essere compresi come operazioni all'interno di un linguaggio spiegato su un piano figurativo che tratta Le Corbusier e la storia islamica come simboli equivalenti, con i motivi islamici che riferiscono un'idea del vernacolare e della storia dell'architettura araba andando di pari passo con i simboli lecorbusierani in nome della modernizzazione e dell'ingresso dell'Iraq nella scena mondiale»¹³¹ gli architetti annullano una possibile gerarchia nel loro

¹³¹ Benedict Clouette, Marlisa Wise, *The Undecorated Shed. Venturi and Scott Brown's Project for a Commercial and Residential Block on Khulafa Street, 1981-82*, «San Rocco», 6, 2013, p. 57.

specifico immaginario di riferimenti, e tutte le operazioni di appropriazione diventano forse diacroniche, traducendo simultaneamente più fonti con l'obiettivo di non riconoscerne la distanza temporale o geografica.

Nell'edificio realizzato tuttavia, gran parte dei dettagli del progetto andranno persi. Il lavoro, la ricerca sulle decorazioni verrà quasi completamente messo da parte facendo parlare Benedict Clouette e Marlisa Wise brillantemente di "undecorated shed", un "Venturi brutalista" nella *faces* restituita dagli architetti e costruttori iracheni.

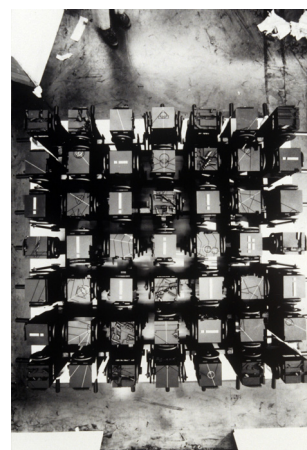
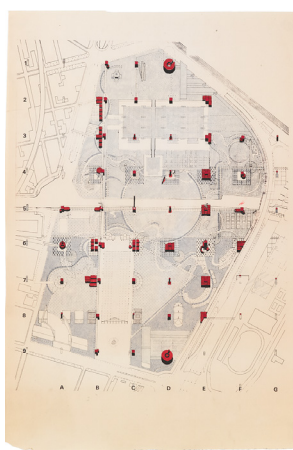
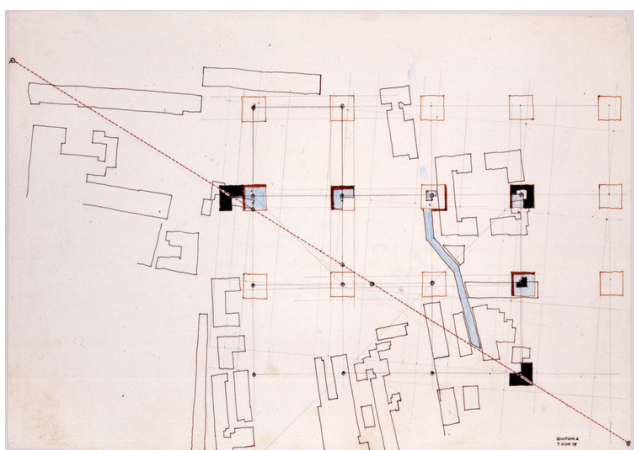


Venturi, Rauch e Scott Brown,
Edificio esidenziale e
commerciale a Khulafa Street
completato in una foto del
2007

Conclusioni

“Who done it first?”, e in alcuni casi la discussione sul “perché” e sul senso della scelta di legarsi a un riferimento rispetto ad un altro, rappresentano le domande che quasi automaticamente coinvolgono lo storico che intuisce una corrispondenza tra opere e progetti di architettura. Capire se la griglia del Parc de la Villette è prima di Peter Eisenman a Cannareggio (1978), e poi di Bernard Tshumi (1982) o quanto influenzerà la “Writing machine” di Daniel Liebeskind della Biennale di Venezia (1985), se deriva concettualmente da Sol Lewitt, Agnes Martin o Rosalind Krauss, è “compito” dello storico e fascinazione per l'architetto; comprendere invece i modi in cui un precedente si è travisato in un nuovo elemento di una virtuale sequenza formale in termini di operazioni messe in campo, e di strumenti utilizzati, è “compito” dell'architetto ma al tempo stesso consente allo storico di entrare nel vivo delle interrelazioni della propria epoca con il “già fatto” e porsi le giuste domande per continuare la sua ricerca.

La traduzione, all'interno del punto di vista costruito attraverso questa ricerca, è un mezzo di appropriazione e non un fine, una strategia trasformativa specifica che apre un certo numero di possibilità per l'architetto all'interno di quelle potenzialmente a disposizione, ma è anche uno strumento critico per l'individuazione di quei modelli, impliciti o espliciti, che l'architetto incorpora in una nuova opera che non si compie senza una lettura interpretativa. Quest'ambiguità che ha accompagnato tutti i passaggi dell'articolazione della tesi, non si vuole elidere del tutto, dal momento che la comprensione di un'opera, che in molti casi è già “lettura attiva”, tendenziosa e produttiva per l'architetto, è anche conoscenza profonda per lo storico o il critico, che sostenuto dalle tesi di Fiedler¹, ritiene di dover ripercorrere il processo creativo dell'artista per capire i motivi della forma. D'altronde è lo stesso tipo di ambiguità che accompagna il lavoro stesso del traduttore, che si occupa, come artefice, della produzione e riproduzione di forma, senza essere riconosciuto come l'autore, che conosce “il vero modo di leggere un testo” senza direttamente esserne il critico.



Peter Eisenman, progetto per Cannareggio, 1978; Bernard Tshumi, progetto per Parc de la Villette 1982; Daniel Liebeskind, *Writing machine*, 1985

¹ Cfr. Konrad Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Alessandro Muziano Editore, Milano 1945.

Partendo dalla comune constatazione che la moda per un'interpretazione linguistica dell'architettura è passata ma non per questo risolta, l'insistenza proposta su una modalità meticolosa di indagine e rilettura di quegli originali prelevati da archivi sempre più aperti, che si espandono con una accelerazione incontenibile e con lo stesso ritmo si rendono disponibili ad una veloce e virtuale trasposizione, può sembrare indubbiamente anacronistica, come se, una serie di questioni – contemporanee e stringenti come quelle legate al copyright e ai *doppelgänger* per l'architettura solo per citarne alcune – potessero essere risolte attraverso pratiche artigianali e pazienti. Infatti probabilmente sarebbe stato più urgente ricercare le stesse questioni, costruire la stessa ipotesi sul solo piano dell'immagine, comprendere la natura e la direzione di quelle veloci corrispondenze che la digitalizzazione di ogni forma di ricerca produce, dai post virali di "Bridge to Babel" a quelli più prossimi di "Confòrmi", dove il tempo della messa a fuoco si riduce progressivamente, così come quello di verifica di queste fulminee somiglianze può dirsi praticamente nullo, dove non c'è intertesto e quella rete già approfondita di influenze del periodo modernista di Williamson è completamente scompaginata. Questa sincronia di immagini rimanda però alle questioni che riguardano uno spread di informazioni e riemersioni in superficie di opere altrimenti dimenticate, e meno a quegli indizi che effettivamente possono portare avanti il processo compositivo del progetto di architettura. La tesi tenta di indagare questo secondo aspetto, che non minimizza l'impatto che i *like*, i *pin* ed i *drag and drop* hanno nell'allargamento dell'immaginario architettonico, ma si concentra sulle modalità di riutilizzo di quei riferimenti che resistono alla prova del tempo e non si perdono nella loro traduzione. E proprio la traduzione architettonica in questa riflessione viene ad esprimersi come una delle forme possibili di appropriazione dei progetti e delle opere già prodotte, con il proprio portato teorico e i propri specifici procedimenti.

La ricerca ha tentato dunque un inquadramento teorico di un termine abusato e troppo spesso "figurato" per l'architettura come quello della traduzione, per capire se come intercalare comprendesse un potenziale inespresso, collocandolo prima nella discussione dei più consolidati e deliberati temi per la disciplina come la tradizione, la genealogia² e l'influenza, per poi scandagliarlo alla comprensione di alcuni tra i tanti mezzi e modi attraverso i quali gli architetti incorporano, si appropriano, revisionano, trasformano e in alcuni casi plagiano il passato. La disciplina della traduzione così permette di evidenziare le differenze tra alcune tecniche compositive altrimenti di semplice ripetizione di un riferimento per l'architetto, nominandole specificatamente, ed ampliando un vocabolario in costante divenire rispetto a queste questioni.

Più che di conclusioni, si dovrebbero pertanto tentare delle vere e proprie *note del traduttore*, dove si chiarisce il testo e si esplicita quello che non si è potuto scrivere, si rivelano le imperfezioni e si avvicina il lettore alle differenze inevitabilmente sottese da due lingue. Nel computare le perdite e le compensazioni del testo in nessun caso si ottiene uno zero, ma un numero quasi sempre cospicuo di *resti* ineliminabili. Questa considerazione si riflette anche in questo tipo di ricerca, che nell'indagare i punti di contatto, i parallelismi di metodo tra due discipline distinte, finisce per comprenderle per quello che sono, cioè come diverse, espressione, tra le altre proprietà, della loro differenza. Questo tipo di rassomiglianza, che non può mai essere identità, e che sollecita parziali

2 Cfr. Kenneth Frampton, *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form*, Lars Müller Publishers, Baden 2013.

sovrapposizioni, si esprime infatti attraverso la ricerca di quella «analogia di metodi, che le varie attività del nostro tempo tendono a riunirsi, ed a costituire una cultura»³: così Giedion interpretava la conoscenza a tutti i livelli della vita contemporanea nel suo complesso, per la quale molti «strumenti sono già pronti ed accordati», ma per riconoscere i quali, occorre abbattere le ideali pareti isolanti all'interno di questa figurata orchestra.

Sono tanti i *resti* nei margini di una tesi di dottorato che non sono potuti entrare direttamente nel testo, quelle perdite non perfettamente bilanciate dagli apporti che si è comunque tentato di restituire; per questo motivo le conclusioni non possono che essere delle ulteriori note, limitatamente speciali, che rinviino ad un successivo approfondimento di quelle questioni ancora aperte a corollario della costruzione dell'ipotesi di ricerca, che è il cuore di questo lavoro, dove tutti i riferimenti ad opere e progetti riletti non si sono mai dati come verifiche, ma come tasselli utili a sollecitarne la necessità.

Un'esplorazione dunque, che non può provare a risolvere la necessità o l'avversione nei confronti dell'influenza del passato, e nemmeno fornire "ricette" per un corretto processo traduttivo di quest'ultimo (per sua natura impossibile), o per una sua presunta cura, ma forse puntare, comprendere un po' più da vicino ed affrontare più positivamente quella paura antichissima e al tempo stesso ineliminabile dell'architettura, ovvero la *perdita dell'originalità*.

Potendo ancora una volta prendere in prestito Borges, se siamo «storicamente consapevoli penso che dovremmo anche immaginare che arriverà un tempo in cui gli uomini non saranno più così preoccupati della storia come lo siamo noi. Verrà un tempo in cui importerà loro poco delle divagazioni e circostanze della bellezza; a quegli uomini interesserà solo la bellezza in se stessa. Forse per costoro non saranno importanti neppure i nomi e le biografie dei poeti [...] gli indù sono interessati ai problemi in se stessi, non al mero fatto biografico, storico o cronologico. Chi fosse il maestro di chi, come si chiamasse quello che è venuto prima, quello sotto la cui influenza ha scritto, tutte queste cose non hanno importanza. A loro interessa l'enigma dell'universo. Immagino che a un tempo a venire – e spero che questo tempo sia dietro l'angolo – per gli uomini sarà essenziale la bellezza, non le circostanze della bellezza. Allora avremo traduzioni non solo belle – le abbiamo già –, ma anche famose come l'Omero di Chapman, il Rabelais di Urquhart, l'Odissea di Pope»⁴: *'Tis a consumation devoutly to be wish'd*⁵.

3 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1941, tr. it. *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano 1965, p. 16.

4 Jorge Luis Borges, *Word-music and translation in This Craft of Verse (The Charles Eliot Norton Lectures)*, Harvard University Press, Cambridge 2002, tr.it. *Musica della parola e traduzione*, in *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001, p. 74.

5 William Shakespeare, *Hamlet*, in atto III, sc. 1, v. 62-63, in *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*, Edward Blount e William and Isaac Jaggard, Londra 1623.

Bibliografia

Introduzione

- Baule G., Caratti E. (a cura di), *Design è Traduzione: Il paradigma traduttivo per la cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2016
- Benjamin, W. *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), tr. it. *Il compito del traduttore* in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962
- Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982) in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995
- Ginzburg, C. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986
- Corbellini G., *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016
- Deplazes A., *Constructing Architecture. Materials Processes Structures. A Handbook*, Birkhäuser Verlag, Basilea 2008
- Evans, R. *Translations from drawings to buildings and Other Essays*, Architectural Association, Londra 1997
- Moretti, F. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003
- Pedretti B., *La forma dell'incompiuto: quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, UTET, Torino 2007
- Quaroni, L. *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Roma 1977
- Rogers, E. N. *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida editori, Napoli 1981
- De Solà-Morales, I. *L'intervento architettonico: i limiti dell'imitazione* in Giorgio Grassi, *Architettura= lingua morta*, Electa, Milano 1988
- Vinay, J. Darbelnet. J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Didier, Parigi 1977

Prima parte . Architettura e/è traduzione: uno scenario

- AA.VV. *Atlante di progettazione architettonica*, Città Studi Edizioni, Milano 2014
- Ackan, E. *Architecture in Translation: Germany, Turkey and the Modern House*, Duke University Press, Durham 2012
- AA.VV., *L'opera sovrana. Studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin. Ediz. italiana, francese e tedesca*, Silvana Editoriale, Milano 2014
- Alexander, C. *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge 1964, tr. it. *Note sulla sintesi della forma*, Il Saggiatore, Milano 1967
- Abbagnano, N. *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1961
- Apter, E. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso Books, New York 2014
- Apter, E. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton 2006
- Baule G., Caratti E. (a cura di), *Design è Traduzione: Il paradigma traduttivo per la cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2016

- Bassnett – Mc Guire, S. *Translation studies*, Methuen, Londra 1980, tr. it. *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano 1993
- Barthes, R. *La mort de l'auteur*, in *Dans Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Parigi 1984, tr. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988
- Barthes, R. *Sistema della moda. La moda nei giornali femminili*, Einaudi, Torino 1970
- Barthes, R. *S/Z*, Editions Seuil, Parigi 1970, tr. it., *S/Z*, Einaudi, Torino 1981
- Beigel, F. & Christou, P. *Translations*, Christoph Merian Verlag, Basilea 2015
- Bell, R. T. *Translation and Translating: Theory and Practice*, Routledge, Londra 2016
- Benjamin, W. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962
- Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Surkamp, Francoforte 1963, tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino
- Berman, A. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Parigi 1999 tr. it. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003
- Biraghi, M. & Damiani, G. (a cura di) *Le parole dell'architettura: un'antologia di testi teorici e critici, 1945 – 2000*, Einaudi, Torino 2009
- Brandi, C. *Segno e immagine*, Aesthetica edizioni, Palermo 1986
- Braudel, F. *Les Mémoires de la Méditerranée*, De Fallois, Parigi 1998, tr. it. *Memorie del Mediterraneo*, Bompiani, Milano 2004
- Brower, A. (a cura di), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge 1959
- Calderoni, A. *Appunti dal visibile*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016
- Calvino, I. *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2002
- Calvino, I. *Lezioni americane Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993
- Calvino I., *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982) in *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995
- Cameron, D. Markus, T. A. *The Words Between the Spaces: Buildings and Language* Psychology Press, Londra 2002
- Cantone, D. Taddio, L. *L' affermazione dell'architettura. Una riflessione introduttiva*, Mimesis, Milano 2011
- Carpenzano, O. *La dissertazione in progettazione architettonica. Suggestimenti per una tesi*, Quodlibet, Macerata 2017
- Colomina, B. *Privacy and Publicity. Modern Architecture As Mass Media* , MIT Press, Cambridge 1994
- Chipperfield, D. *Common Ground. A Critical Reader*, Marsilio, Venezia 2012
- Chipperfield, D. *Common Ground*, 13. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2012
- Corbellini G., *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016
- Corboz, A. *Per l'interpretazione* (1985), in Paola Viganò (a cura di), *André Corboz, Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998

- De Fusco, R. *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica* (1967), Dedalo, Bari 2005
- De Fusco, R. *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Editori Laterza, Roma 1973
- Derrida, J. *Positions*, Éditions de Minuit, Parigi 1972, tr. it. *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, Ombre corte, Verona 1999
- Eco, U. *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964
- Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964
- Eco, U. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003
- Eco, U. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968
- Eco, U. *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd., Londra 1920, tr. it. *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica*, Bompiani, Milano 1967
- Ervas, F. *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*, Quodlibet, Macerata 2008
- Evans, R. *Translations from drawings to buildings and Other Essays*, Architectural Association, Londra 1997
- Ferlenga, A. *Africa. Le città romane*, Città Studi, Torino 1991
- Ferlenga, A. *Dimitris Pikionis, 1887-1968*, Electa, Firenze 1999
- Focillon, H. *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Parigi 1943 tr. it. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1972
- Folena, G. *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1994
- Forty, A. *Words and Buildings. A vocabulary of modern architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra 2000, tr. it. *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005
- Foucault, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «Bulletin de la Société française de Philosophie», 3, 1969, pp. 789-821, tr. it. *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971
- Frank, E. *Literary Architecture Essays Toward a Tradition*, University of California Press, Berkeley 1979
- Gadamer, H. G. *Wahrheit und Methode*, Mohr, 1960 tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983
- Genette, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degree*, Seuil, Parigi 1982, tr. it., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997
- Grassi, G. *La costruzione logica dell'architettura*, (1967), Franco Angeli, Milano 2018
- Greenberg, C. *The Collected Essays and Criticism Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago 1993
- Gregotti, V. *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008
- Gregotti, V. *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991
- Gregotti, V. *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966
- Gregotti, V. *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010
- Heidegger, M. *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Stuttgart 1954, trad. it. *La cosa in Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1980

- Heidegger, M. *Introduzione all'indagine fenomenologica*, Bompiani, Milano 2018
- Holmes, J. *Translated! Papers on Literary Translation and translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988
- Jakobson, R. *On linguistics aspects of translation*, in Brower, R. A. *On translation*, Harward University Press, 1959
- Kanecar, A. *Architecture's Pretexts: Spaces of Translation*, Routledge, Londra 2015
- Katz, E. Lazarsfeld, P. F. *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, The Free Press, Glencoe 1955 tr. it. *L'influenza personale in comunicazione*, Armando editore, Roma 2012
- Koenig, G. K. *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964
- Koenig, G. K. *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1974
- Krauss, K. *Sculpture in the Expanded Field*, in «October», 8/1979, pp. 30-44, tr. it. *La scultura nel campo allargato* (1978) in, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007
- Kubler, J. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976
- Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, G. Crès, «L'Esprit nouveau» Parigi 1925, tr. it. *L'arte decorativa*, Quodlibet, Macerata 1925
- Le Corbusier, *L'Espace indicible*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», 1946
- Lefevere, A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai 2004
- Lejeune, J. Sabatino, M. *Nord/Sud L'architettura moderna e il Mediterraneo*, List Lab, Trento 2016
- Levý, J. *La traduzione come processo decisionale*, in Siri Nergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995
- Linder, M. *From pictorial impropriety to seeming difference*, «ANY», 7-8/1994
- Lynch, K. *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960, tr. it., *L'immagine della città*, Marsilio, 1964. 1998
- Malraux, A. *Les Voix du silence*, Gallimard, Parigi 1951, tr. it. *Il museo dei musei: (le voci del silenzio)*, Mondadori, Milano 1994
- Marini, S. *Autore e autorialità*, in Sara Marini, *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Quodlibet, Macerata 2017
- Martí Arís, C. *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Marinotti Edizioni, Milano 2007
- Martí Arís, C. *Le variazioni dell'identità. Il tipo di architettura*, Città Studi Edizioni, Milano 1993
- Martí Arís, C. *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002
- Martin, M. *Architecture and literature*, Rizzoli, New York 1986
- Marzo, M. (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010
- Menin, R. *Teoria della traduzione e e linguistica testuale*, Guerini Scientifica, Milano 1996
- Moore, J. *Origin and Development of a New Tradition: Space, Time, and Architecture in the Translation Zone*, «Future Anterior», 12-1/2015

- Moretti F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003
- Mounin, G. *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965
- Nencini, D. Carlotti, P. Posocco, P. *Mediterranei traduzioni della modernità*, Franco Angeli, Milano 2015
- Nergaard, S. *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995
- Newmark, P. *Approaches to translation* (1981), tr. it. *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1988
- Nicolai, B. *L'esilio. L'Architettura di Bruno Taut e la Turchia kemalista del 1936-38*, in Winfried Nerdinger, Manfred Speidel (a cura di), *Bruno Taut: 1880-1938*, Electa, Firenze 2001
- Nicolin, P. *Castelli di carte La XIV Triennale di Milano 1968*, Macertata, Quodlibet 2011
- Norberg-Schulz, C. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Mondadori Electa, Milano 1979
- Norberg-Schulz, C. *Intentions in Architecture*, The Mit Press, Cambridge 1963, tr. it. *Intenzioni in Architettura*, Lerici, Officina Edizioni, Roma 1977
- Norberg-Schulz, C. *Il concetto di luogo*, «Controspazio», 1, 1969, pp. 20-3; Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, «Lotus International», 13, 1976
- Osimo, B. *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano 2002
- Orazi, M. *Perché architettura significa visualizzare il genius loci*, «La confederazione italiana», 12/2014
- Ortega y Gasset, J. *Miseria y esplendor de la traducción*, «La Nation», 1937, tr. it. *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, SugarCo, Milano 1984
- Quaroni, L. *La torre di Babele*, Marsilio, Venezia 1967
- Quaroni, L. *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Gangemi editore, Roma 1993
- Quatremère de Quincy A. C., *Dizionario storico di architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Fratelli Negretti, Mantova 1844.
- Quatremère de Quincy A. C., *De l'architecture égyptienne: considérée dans son origine, ses principes et son gout et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque*, Parigi 1803
- Queneau, R. *Exercices de style*, Éditions Gallimard, Parigi 1947, tr. it. *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino 1947
- Pala, G. *Disciplinary Out-Tonomy On the Hermeneutics of Architectural Translation*, in AA.VV. *Critic|all I International Conference on Architectural Design & Criticism*, critic|all PRESS, Madrid 2014
- Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di) *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, UTET, Torino 2004
- Paz, O. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcellona 1974; trad. it. *Vento cardinale e altre poesie*, Mondadori, Milano 1984
- Paz, O. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcellona 1971.
- Papapetros, S. Rose, J. (a cura di), *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT Press, Cambridge 2014

- Pedretti B., *La forma dell'incompiuto: quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, UTET, Torino 2007
- Peirce, C. S. *How To Make Our Ideas Clear*, «Popular Science Monthly», 12/1878
- Pica, A. (a cura di), *Quattordicesima Triennale di Milano*, Arti grafiche Crespi e Occhipinti, Milano 1968
- Pikionis, D. *Note autobiografiche*, in Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis, 1887-1968*, Electa, Firenze 1999
- Portoghesi, P. *Architettura e Memoria: Teoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, Gangemi editore, Roma 2006
- Quaroni, L. *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Roma 1977
- Rodari, G. *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973
- Rogers, E. N. *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2006
- Rogers, E. N. *Il senso della storia, continuità e discontinuità - The sense of history, continuity and discontinuity*, Unicopli, Milano 1999
- Ronchi, V. *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna 1939
- Rossi, A. *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966
- Rossi, A. *Architettura per i musei* in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo libri, Bari 1968
- Rykwert, J. *L'Architettura e le altre arti*, Jaca Book, Milano 1993
- Rykwert, J. *Necessità dell'artificio*, Mondadori, Milano 1994
- Saariner, E. *The Search for Form in Art and Architecture*, Courier Corporation, North Chelmsford 1948
- Saggio, A. *Ordine Sparso di André Corboz*, «L'Architettura cronache e storia», 513-14/1998
- Scrivano, P. Capitanio, M. *West of Japan/East of Europe: Translating Architectural Legacies and the Case of Bruno Taut's Hyuga Villa*, «Built heritage», 2, 2018
- Semper, G. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten der praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Francoforte 1860, tr. it. *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Bari, Laterza, 1992
- Semerani L. (a cura di), *Dizionario delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., Faenza 1993
- Sartre, J. P. *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Parigi 1948, tr. it., *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960
- Sennet, R. *Boundaries and borders* in Ricky Burdett, Deyan Sudjic (a cura di), *Living in the Endless City*, Phaidon, Londra 2011
- Simon, S. *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*, Routledge, Londra e New York 2012
- Smithson, A. Smithson, P. *The Charged Void: Urbanism*, Monacelli Press, New York 2005
- Sontag, S. *Against interpretation: And Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966, tr. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967
- Sontag, S. *The world as India: Translation as a passport within the community of literature*, «Times Literary Supplement», 13-5/2003, tr. it., *Tradurre letteratura*, Archinto Editore, Milano 2003

- Steiner, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975 tr. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e della traduzione*, Sansoni editore, Firenze 1984
- Steiner, G. *Grammars of Creation*, Faber and Faber, Londra 2001 , tr. it. *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003
- Steiner, G. *Lessons of the Masters*, Harvard University Press, Cambridge 2003, tr. it. *La lezione dei maestri*, Garzanti, Milano 2004
- Summerson, J. *The Classical Language of Architecture*, Methuen & C. Ltd, Londra 1963, tr. it. *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970
- Taut, B. *Ein Wohnhaus*, Franckh'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1927
- Taut, B. *Mimari Bilgisi*, Güzel Sanatlar Akademisi Istanbul 1938
- Taut, B. *Türk Evi, Sinan, Ankara*, «Her Ay», 2, 1938
- Torop, P. *Total'nyj perevod*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 1995, tr. it. *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, Hoepli, Milano 2010
- Tsiambaos, K. *From Doxiadis' Theory to Pikionis' Work. Reflections of Antiquity in Modern Architecture*, Routledge, Londra 2017
- Zucchi, C. *Coycat*, Marsilio, Venezia 2012
- Zucchi, C. (a cura di) *Grafting Innessi vol. 1*, Marsilio, Venezia 2014
- Ulrikke Andersen A., *Translation Transposition Translocation. The Development of a Phenomenology of Architecture by Christian Norberg-Schulz, 1973 – 1980*, Collis Bird & Withey, Londra 2013
- Ugo, V. *Architettura ad vocem. Verso un glossario dei termini di architettura*, Guerini e Associati, Milano 1996
- Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*, The Mit Press, New York 1996, tr. it. *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005
- Venturi, R. Scott Brown, D. *Two Naifs in Japan*, in Venturi, R. *Iconography and Electronics Upon A Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, MIT Press, Cambridge 1996
- Venuti, L. *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londra 1995, tr. it. *L'invisibilità del traduttore*, Armando Editore, Roma 1999
- Vernant, J. P. Le Goff, J. *Dialogue sur l'histoire: entretiens avec Emmanuel Laurentin*, Bayard Editions, Montrouge 2014
- Vidler, A. *Architecture's Expanded Field: Finding Inspiration in Jellyfish and Geopolitics, Architects Today Are Working within Radically New Frames of Reference*, «Artforum International», 42/ 8, 2004
- Wigley, M. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Londra 1995

Seconda parte . La traduzione architettonica: una forma di appropriazione del già fatto

- AA.VV. *Le Corbusier: il viaggio in Toscana, 1907. Firenze, Palazzo Pitti, 11.4. - 7.6.1987*, Marsilio, Venezia 1987
- AA. VV. *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978
- Argan, G. C. *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 2010
- Barthes, R. *S/Z*, Editions Seuil, Parigi 1970, tr. it., *S/Z*, Einaudi, Torino 1981

- Barthes, R. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999
- Benjamin, W. *Ich packe meine Bibliothek aus*, in *Gesammelte Schriften*, von Suhrkamp Verlag, Berlino 1972, tr. it. *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano 2017
- Biraghi, M. & Damiani, G. (a cura di) *Le parole dell'architettura: un' antologia di testi teorici e critici, 1945 – 2000*, Einaudi, Torino 2009
- Bloom, H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford-New York 1973, tr. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983
- Borges, J. L. Adolfo Bioy Casares, *Omaggio a César Paladión*, in *Cronache di Bustos Domecq* (1967), Einaudi, Torino 1975
- Braghieri, N. *Natura morta con sedia impagliata*, «Il disegno di architettura», 37, 2010
- Campbell, H. *The Museum or the Garbage Can, Notes on the Arrival of Francis Bacon's Studio in Dublin*, «Tracings», 1, 2000
- Carpenzano, O. *Qualcosa sull'architettura. Figure e pensieri nella composizione*, Quodlibet, Macerata 2018
- Carpo, C. Reichlin, B. Stalder, L. Olgiati, V. (a cura di), *Valerio Olgiati, Walther König*, Berlino 2008
- Caruso, A., *The Feeling of Things*, Ediciones Poligrafa. Barcellona 2008; tr. it. *In sintonia con le cose. La base materiale della forma nell'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2016
- Colomina, B. *Privacy and Publicity. Modern Architecture As Mass Media*, MIT Press, Cambridge 1994
- Corbellini G., *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016
- Dardi, C. *Semplice, lineare, complesso*, Magma Editrice, Roma 1976
- De Fusco, R. *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Editori Laterza, Roma 1973
- Deleuze, G. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Parigi 1981, tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995
- Deleuze, G. *La peinture enflamme l'écriture* (1981), in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975- 1995*, Éditions de Minuit, Parigi 2003, p. 169, tr. it. *La pittura infiamma la scrittura*, in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Einaudi, Torino, 2010
- Eco, U. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003
- Eco, U. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968
- Eco, U. *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd., Londra 1920, tr. it. *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica*, Bompiani, Milano 1967
- Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber & Faber, Londra 1933
- Ervas, F. *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*, Quodlibet, Macerata 2008

- Frampton, K. *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form*, Lars Müller Publishers, Baden 2013
- Füssli, J. H. *L' invenzione*, Pagine d'Arte, Tesserete 2004
- Gay, F. *Quando è trascrizione*, in AA. VV., *Artefatti: Idee per la rappresentazione 3*, Artegrafica, Roma 2011
- Gorgeri, F. *Frammenti in architettura. Durata e mutamento. Da Le Corbusier a João Luís Carrilho da Graça*, Edifir edizioni Firenze, Firenze 2015
- Grassi, G. *Architettura, lingua morta = Architecture, dead language*, Electa, Milano 1988
- Grassi, G. *La costruzione logica dell'architettura* (1967), Franco Angeli, Milano 2018
- Grau, U. Goberna, C. *Repeat with Me* (from Fake Industries Architectural Agonism), «MAS Context», 12, 2014
- Gravagnuolo, B. *Le Corbusier e l'antico: viaggi nel Mediterraneo*, Electa Napoli, Napoli 1997
- Gregotti, V. *Il disegno come strumento del progetto*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2014
- Gropius, W. *Blueprint for an Architect's Education*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», 28, 1950
- Hejduk, J. *Education of an Architect: a Point of View. An exhibition by the Cooper Union School of Art & Architecture at the Museum of Modern Art, New York City, November 1971. The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York 1971*
- Hejduk, J. *Mask of Medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985
- Herzog, J. *Interview*, «Perspecta», 49, 2016
- Jakobson, R. *Fragments de "La nouvelle poésie russe"*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Parigi 1973
- Jakobson, R. *On linguistics aspects of translation*, in Brower, R. A. *On translation*, Harward University Press, 1959
- Jakobson, R. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966
- Katz, E. Lazarsfeld, P. F. *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, The Free Press, Glencoe 1955 tr. it. *L'influenza personale in comunicazione*, Armando editore, Roma 2012.
- Kristeva, J. *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Parigi 1969
- Kubler, J. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* Yale University Press, New Haven 1962 tr. it. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976
- Lawrence, A. R. Miljački A. (a cura di), *Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange*, Routledge, Londra 2017
- Le Corbusier, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1959
- Le Corbusier, Jeanneret, P. *Oeuvre Complète de 1910-1929*, Les éditions Girsberger, Zurigo 1984
- Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, Éditions des Falaises, Parigi 1950
- Lethem, J. *The Ecstasy of Influence. A plagiarism*, «Harper's Magazine», 2, 2007
- Levi-Strauss, C. *La pensée sauvage*, Presses Pocket, Parigi 1962 tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1962

- Lowe, A. Latour, B. *The migration of the aura or how to explore the original through its fac simile*, in Thomas Bartscherer (a cura di), *Switching Codes*, University of Chicago Press, Chicago 2010
- Malraux, A. *Les Voix du silence*, Gallimard, Parigi 1951, tr. it. *Il museo dei musei: (le voci del silenzio)*, Mondadori, Milano 1994
- Malraux, A. *La Peinture de Galanis*, in *Écrits sur l'art (Œuvres complètes, IV)*, Gallimard, Parigi 2004
- Menna, F. *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975
- Menna, F. *Presentazione al catalogo dell'opera di Elisa Montessori*, Galleria Seconda Scala, Roma 1975
- Miljacki, A. Hwang, I. (a cura di) *Under the Influence*, SA+P, Cambridge 2014
- Miljački, A. Gallanti, F. *Un/Fair References*, «ARQ», 95, 2017
- Moioli, C. *Cloning Aura. Art in the Age of Copycats*, Link Edition, Brescia 2016
- Moneo, R. *La solitudine degli edifici e altri scritti*, 2 voll., Umberto Allemandi & C., Torino 2004
- Moretti, L. *Valori della modanatura*, «Spazio», 6/ III, 1951-1952
- Nabokov, V. V. *Lectures on Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1980, tr. it. *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1982
- Ogden, C. K. Richards, I. R. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Harcourt, Brace & World, New York 1923
- Queneau, R. *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981
- Pagano, G. Danieli, G. *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.
- Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di) *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, UTET, Torino 2004.
- Paperny, V. *Interview with RV and DSB*, «Architectural Digest» (Russia), 2006
- Pedretti, B. (a cura di), *L'atlante Dell' Architetto/ The Architect's Atlas*, Silvana editoriale, Milano 2016
- Pedretti B., *La forma dell'incompiuto: quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, UTET, Torino 2007
- «Perspecta» Quote, 49, 2016
- Peppiat, M. Bellong Rewald, A. *Imagination's Chamber - Artists and their Studios*, New York Graphic Society, Londra 1983
- Petit, J. *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Ginevra 1970
- Pinotti, A. *Citazioni a posteriori e plagi a priori. Borges, Eliot, Warburg, Goethe*, «Leitmotiv», 2, 2002
- Reichlin, B. *Introduzione al corso Strumenti critici per l'architettura del XX secolo*, EPFL, aa 2011/12, dattiloscritto
- Reichlin, B. *Introduction: Architecture et intertextualité*, «Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 22-23, 2008
- Rifkind, D. *Misprision of Precedent: Design as Creative Misreading*, «Journal of Architectural Education», 64/2, 2011
- Rogers, E. N. *Esperienza dell'architettura*, Skira, Ginevra-Milano 1997
- Rossi, A., *Autobiografia scientifica*, ed. Pratiche editrice, Milano 1999
- Rossi, A. *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966

- Rossi, A. *Architettura per i musei* in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo libri, Bari 1968
- Rossi, A. *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999
- Rossi, A. *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1978
- Rossi, A. *Teatro del mondo*, Cluva, Venezia 1982
- Rossi, A. Meda, L. Vitale, D. (a cura di), *Catalogo della XVI Triennale Architettura/Idea*, Alinari, Firenze 1981
- Rykwert, J. *Necessità dell'artificio*, Mondadori, Milano 1994
- Rykwert, J. *Excavating the future*, in Hans Obrist, Joseph Rykwert, Herzog & De Meuron + Ai Weiwei: *Serpentine Gallery Pavilion 2012*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012
- Ruskin, J. *The elements of drawing*, Smith, Elder, & Co., Londra 1857 tr. it., *Gli elementi del disegno*, Fratelli Bocca, Torino 1898
- Ruskin, J. *The Works*, vol. 13: *Turner: the harbours of England. Catalogue and notes*, G. Allen Longmans, Green and Co., Londra-New York 1904
- Rowe, C. Koetter, F. *Collage city*, MIT Press, Cambridge 1978
- Rowe, C. *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990
- Sanguineti, E. *Per una teoria della citazione*, in *Cultura e realtà*, Feltrinelli, 2010
- Scalbert, I. *The Architect as Bricoleur*, «Candide. Journal for Architectural Knowledge», 4, 2011
- Scelsi, V. *Scritti, brevi e riscritti*, Sagep, Genova 2017
- Serpieri, A. *Introduzione*, in Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, Rizzoli, Milano 1982
- Sylvester, D. *The brutality of Fact - Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londra 1975
- Tafuri, M. *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980
- Tamen, M. *Friend of interpretable objects*, Harvard University Press, Cambridge 2001
- Venturi, R. Scott Brown, D. *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*, Belknap Press, Cambridge 2004
- Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a Forthcoming Book*, Perspecta, 9/10, 1965
- Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966., tr. it. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980
- Viati Navone, A. *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*, Silvana Editoriale, Milano 2012
- Visentin, C. *L'equivoco dell'eclettismo: imitazione e memoria in architettura*, Pendragon, Bologna 2003

Terza parte . Il processo traduttivo per la composizione architettonica

- AA. VV. *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982
- AA. VV. *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968
- AA. VV. *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978

- Baird, G. *Oppositions in the Thought of Colin Rowe*, «Assemblage», 33, 1997
- Banham, R. *The New Brutalism*, «The Architectural Review», 1955
- Barthes, R. *L'activité structuraliste* (1963), in *Essais critiques*, Seuil, Parigi 1964, tr. it. *L'attività strutturalista* (1963) in *Saggi Critici*, Einaudi, Torino 1964
- Calvino, I. *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2002
- Castillo Villegas, L. *Modernism on steroids. Casa Palestra, The domestic project*, «Oase», 94, 2015
- Chomsky, N. *Syntactic structures*, Walter de Gruyter, Berlino 1957, tr. it. *Le strutture della sintassi*, Laterza, Roma-Bari 1974
- Clouette, B. Wise, M. *The Undecorated Shed. Venturi and Scott Brown's Project for a Commercial and Residential Block on Khulafa Street, 1981-82*, «San Rocco», 6, 2013
- Corbellini G., *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016
- Costant, C. *Eileen Grey*, Phaidon, New York 2000
- Eisenman, P. *Giuseppe Terragni transformations decompositions critiques*, The Monacelli Press, New York 2003, tr. it. *Giuseppe Terragni: trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004
- Eisenman, P. *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd., Londra 1920, tr. it. *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica*, Bompiani, Milano 1967
- Ervas, F. *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*, Quodlibet, Macerata 2008
- Etlin, R. A. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier : the romantic legacy*, Manchester University press, Manchester-New York 1994
- Foucault, M. *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi 1969, tr. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971
- Frampton, K. (a cura di) *Alvaro Siza: tutte le opere*, Electa, Milano 1999
- Frampton, K. *Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza*, in «Lotus», Document 6/1986
- Franch, E. Miljački, A. Carrasco, C. M. Reidel, J. Schafer. A. (a cura di) *OFFICEUS Manual*, Lars Müller Publishers, Baden 2017
- Gallo, A. (a cura di) *The Clinic of Dissection of Art*, Marsilio. Venezia 2012
- Gargiani, R. *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza, Roma 2006
- Geers, K. Pancevac, J. Zanderigo A. (a cura di), *The Difficult Whole: A Reference Book on the Work of Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*, Park Book, Zurigo 2016
- Gravagnuolo, B. *Adolf Loos: teoria e opere*, Idea Books, Milano 1982
- Gregotti, V. *I racconti del progetto*, Skira, Milano 2018
- Johnson, P. *House at New Canaan, Connecticut*, «The Architectural Review», 108, 1950
- Johnson, P. *Philip Johnson Writings*, Oxford University Press, New York 1979
- Johnson, P. *Verso il postmoderno. Genesi di una deregulation creativa*, Costa & Nolan, Genova 2005

- Koolhaas, R. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Thames & Hudson, Londra 1978, tr. it. *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Mondadori, Milano 2001
- Koolhaas, R. *Rem Koolhaas de la A a la Y*, «El Croquis», 134/135, 2007
- Koolhaas, R. *The Generic City*, in S,M,L,XL, Monacelli Press/Rotterdam: 010 Publisher, New York 1995
- Lawrence, A. R. Miljački A. Franch I Gilabert, E. Schafer A. *Agenda: The Official Catalogue of the 2014 Architecture Biennale in Venice*, Lars Muller, Oslo 2014
- Lawrence, A. R. *James Stirling: Revisionary Modernist*, Yale University Press, New Haven 2013
- Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, Éditions des Falaises, Parigi 1950
- Levý, J. *La traduzione come processo decisionale*, in Siri Nergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995
- Loos, A. *Ins Leere Gesprochen*, Verlag Der Sturm, Berlino 1921, tr. it. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972
- Maniaque-Benton, C. *Back to Basics. Maisons Jaoul and the Art of the mal foutu*, «Journal of Architectural Education», 63, 2009
- Mann, T. *Romanzo di un romanzo: La genesi del Doctor Faustus e altre pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano 1964
- Marzo, M. (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010
- Moneo, R. *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti*, Electa, Milano 2005
- Navarra, M. *Abiura dal paesaggio. Architettura come trasposizione*, Il Melangolo, Genova 2012
- Norberg-Schulz, C. Postiglione, G. *Sverre Fehn opera completa*, Electa, Milano 1997
- OMA (numero monografico), «L'architecture d'aujourd'hui», 238, 1985
- Osimo, B. *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 1998
- Queneau, R. *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino 1947
- Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di) *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, UTET, Torino 2004.
- Perec, G. *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, Parigi 1974, p. 66, tr. it. *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- Petit, E. *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, Routledge, New York 2015
- Poe, E. A. *The Philosophy of Composition*, «Graham's Magazine», XXVIII, 1846 tr. it. *Filosofia della composizione in Opere scelte*, Mondadori, Milano 1971
- Popovič, A. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006
- Rodman, S. *Conversation with artists*, Devin-Adair Co., New York 1957
- Rossi, A. *La casa Steiner e la casa Moller*, «Casabella», 233, 1959
- Rossi, A. *Architettura per i musei in AA. VV., Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo libri, Bari 1968
- Rossi, A. *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999

- Roussel, R. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* tr. it. *Come ho scritto alcuni miei libri* in *Locus solus*, Einaudi, Torino 1975
- Roussel, R. *Impressions d'Afrique*, Lemerre, Parigi 1932, tr. it. *Impressioni d'Africa*, Rizzoli, Milano 1982
- Rykwert, J. *Necessità dell'artificio*, Mondadori, Milano 1994
- Rowe, C. Koetter, F. *Collage city*, MIT Press, Cambridge 1978
- Rowe, C. *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990
- Scelsi, V. *Opera analogica*, Sagep, Genova 2018
- Semerani, L. *Nevermore. La filosofia della composizione (secondo E.A. Poe)* in *Passaggio a Nordest*, Electa, Milano 1991
- Siza, A. de Llano, P. Castanheira, C. (a cura di), *Álvaro Siza: opere e progetti*, Electa, Milano 1995
- Siza, A. *Immaginare l'evidenza*, Laterza, Bari 1988
- Siza, A. *Scritti di architettura*, Skira, Losanna 1996
- Sobin, H. J. *Veils and Shadows: Le Corbusier in North Africa, 1928-1936*, «Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society», 19, 1994
- Stirling, J. *Garches to Jaoul – Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953*, «The Architectural Review», 118, 1955
- Stirling, J. *The 'functional tradition' and expression*, «Perspecta», 6, 1960
- Tafuri, M. *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980
- Testa, P. *Alvaro Siza*, Martin Fontes, San Paolo 1998
- Torop, P. *Total'nyj perevod*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 1995, tr. it. *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, Hoepli, Milano 2010
- Vidler, A. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930-1975*, Tesi di dottorato, Technische Universiteit Delft, 2005
- Vidler, A. *Storie dell'immediato presente*, Zandonai, Rovereto 2012
- Vinay, J. Darbelnet. J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Didier, Parigi 1977
- Wright, F. L. *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano 1998

Conclusioni

- Borges, J. L. *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2004
- Fiedler, K. *Aforismi sull'arte*, Alessandro Muziano Editore, Milano 1945
- Frampton, K. *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form*, Lars Müller Publishers, Baden 2013
- Giedion, S. *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1941, tr. it. *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano 1965
- Shakespeare, W. *Hamlet*, in *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*, Edward Blount, William and Isaac Jaggard, Londra 1623

